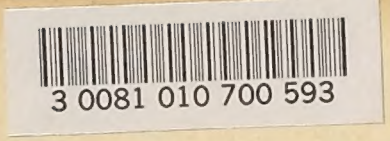

3 0081 010 700 593

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

922.33
G30

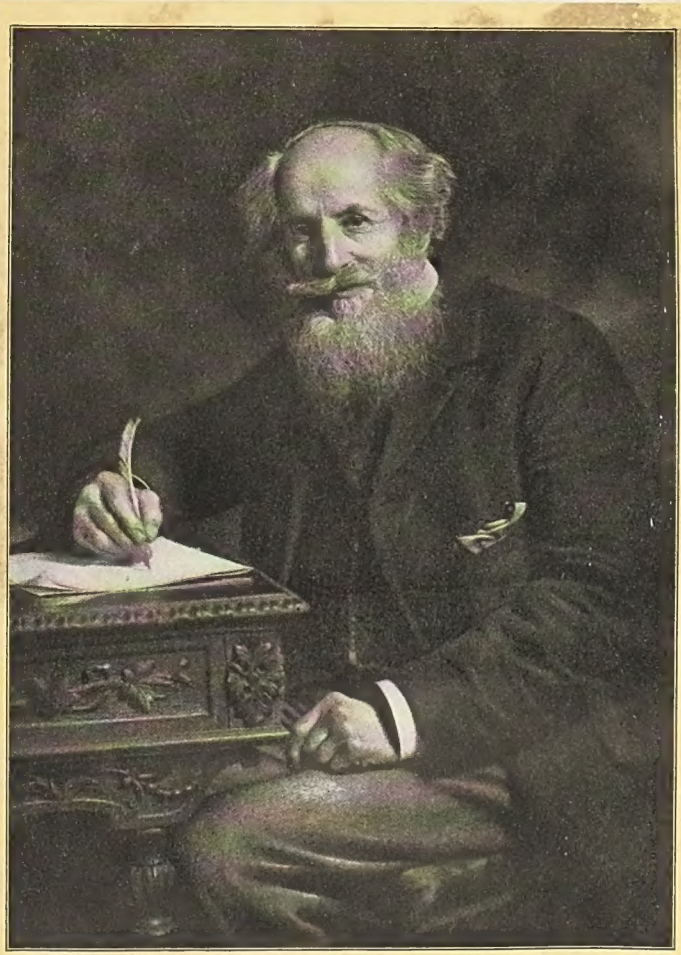
296905 v.47

PR
2889
.D4
v.47

296905

Date Due

Demco 293-5			



F. J. Furnivall.
6 Feb.y 1901.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

SIEBENUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

MIT DREI BILDERN

EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1911

Dank dem Entgegenkommen der Verlagsbuchhandlung können wir bereits von diesem Bande an das **Honorar** von 30 auf 40 M. erhöhen.

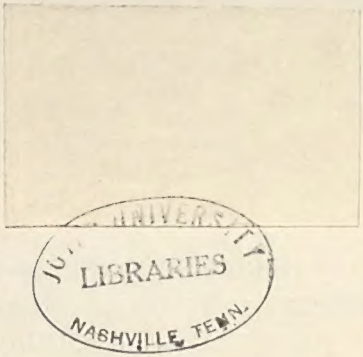
Manuskripte und Büchersendungen bitten wir an Professor **Dr. Max Förster,** Leipzig, Sedanstrasse 4, zu richten.

Der Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist Professor **Dr. George B. Churchill,** Amherst, Mass.; an ihn bitten wir amerikanische Sendungen zu richten.

Die Redaktion.

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird es gratis zugeschickt (um Mitglied zu werden, genügt es, die Anmeldung mit genauer Adresse an die **Verlagsbuchhandlung Langenscheidt, Berlin-Schöneberg,** Bahnstrasse 29/30, zu senden und jährlich den Mitgliedsbeitrag von 10 M. zu zahlen); für Subskribenten und im Laden 12 M.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist die Pflege Shakespeares in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).


UNIVERSITY LIBRARIES NASHVILLE, TENN.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
2889
.D4
v.47

296905

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Jahresbericht für 1910/11. Von A. Brandl VII
Protokoll der Generalversammlung 1911 XII

Festvortrag.

Der Stil des Dramas und die Aufgabe der Schauspielkunst. Von Ernst v. Possart XIV

Aufsätze.

Josef Kainz. Von Helene Richter 1
The Evolution and Influence of the Elizabethan Playhouse. By W. J. Lawrence 18
Der Elisabethanische Horaz. Von Otto L. Jiriczek 42
The Latin University Drama. By Louise B. Morgan 69
Die Tragödie von Romio und Julietta. Von Max J. Wolff 92
Hamlet in neuer Inszenierung. Von Eugen Kilian 106
Sinnbildliches im «Macbeth». Von Walter Bormann 124
Die Magelonen- und die Sturmfabel. Von Josef de Perott . . . 128
The Tragedie of Cæsar and Pompey, or Cæsars Reuenge. Herausgegeben von Wilhelm Mühlfeld 132
Zu «Shakespeares Totenmaske» und «Ben Jonsons Totenbild». Von Alois Brandl 156
Shakespeare und Schopenhauer. Von Richard Gebhard 170

Kleinere Mitteilungen.

Shakespeares «Richard III.» und Senecas «Troades» (E. Koeppel) . 188
Bottoms «Ercles» und Studleys Übersetzung von Senecas «Hercules Oetaeus» (E. Koeppel) 190
Zu den Sonetten (M. J. Wolff) 191
Das Wintermärchen in der Türkei (J. de Perott) 192
Ein indischer Hamlet (C. Fries) 195
Shakespeare und Buchanan (C. Fries) 196
Vorläufer moderner Inszenierungen Shakespeare'scher Stücke (A. Winds) 196
Die Quelle des Play of Lucrece (W. Creizenach) 200
Eine Tragödie Shirleys auf der deutschen Bühne (W. Creizenach) . 201

Seite

Nekrologe.

Clara Ziegler (H. Richter) 203
Wilhelm Wetz (E. Eckhardt) 215
Frederick James Furnivall (M. Förster) 217

Theaterschau.

Shakespeare en France (A. Feuillerat) 224
Wiener Theaterschau (H. Richter) 227
Zur Aufführung des «König Johann» am Münchener Hoftheater (E. Kilian) 235
Shakespeare-Aufführungen der Münchener Hoftheater von 1910 (W. Bormann) 237
Shakespeare in Berlin (H. Landsberg) 246
Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke 1910 (A. Wechsung) 248

Zeitschriftenschau.

Von C. Grabau. I. Das Drama vor Shakespeare (Zu den Mysterienspielen. «Elckerlijc-Everyman.» «Wealth and Health.» «Gammer Gurton's Needle.» John Lyly. George Peele. Christopher Marlowe) 256
II. Nichtdramatische Literatur vor und zu Elisabeths Zeit (Italienische Dichtung in England. Zu den Schwankbüchern. Edmund Spenser. Francis Sabie. Zur elisabethanischen Prosaliteratur) 259
III. Die Dramen Shakespeares (Zu den Königsdramen. «Die lustigen Weiber von Windsor.» «Maß für Maß.» «Hamlet.» «Julius Caesar.» «Timon von Athen.» «König Lear.» «Macbeth.» «Das Wintermärchen») 262
IV. Die Gedichte Shakespeares 269
V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares (Zu Shakespeares Biographie. Shakespeare und Montaigne. Shakespeares Technik. Zur Chronologie) 272
VI. Shakespeares Zeitgenossen (Zur Geschichte der Hirtenspiele. Ben Jonson. John Fletcher. Thomas Heywood. Yaringtons «Two Lamentable Tragedies.» «Nero.» Akademische Dramen) 276
VII. Zur altenglischen Theatergeschichte 281
VIII. Zur Bibliographie 284
IX. Nachwirken der Elisabethaner (John Milton. Betty Barnes. Zu den deutschen Shakespeare-Übersetzungen. Tieck und Shakespeare) 285
X. Shakespeare und die Bühne der Gegenwart 287

Bücherschau.

Matthews, A Study of the Drama (R. Fischer) 289
Lütgenau, Shakespeare als Philosoph (R. Petsch) 291
Tolman, Questions on Shakespeare (L. Schücking) 292

Seite

MacCallum, Shakespeare's Roman Plays (W. Keller) 293
Knortz, Macbeth (W. Keller) 295
Wright, The Authorship of Timon of Athens (W. Keller) 296
Benedict, The Mystery of Hamlet (A. v. Weilen) 298
Rahmer, Ophelia (A. v. Weilen) 298
Lufft, Die Weltanschauung des Hamlet (A. v. Weilen) 298
Böhtlingk, Schiller und Shakespeare (K. Jahn) 300
Stadler, Wielands Shakespeare (G. Witkowski) 301
Lewinsky, Kleine Schriften (H. Richter) 302
Falke, Kainz als Hamlet (A. Winds) 303
Neuendorff, Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares (W. Keller) 306
Lee, The French Renaissance in England (A. Brandl) 309
Watt, Gorboduc (A. Brandl) 311
Feuillerat, John Lyly (A. Brandl) 311
Reyher, Les masques Anglais (R. Brotanek) 313
Bond, Early Plays from the Italian (L. Schücking) 322
Lælia, ed. Moore Smith (G. Churchill) 324
Fucus Histriomastix, ed. Moore Smith (G. Churchill) 324
Ballweg, Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares (L. Schücking) 325
Wolff, Francis Bacon und seine Quellen I. (Cl. Baeumker) 325
Moorman, Robert Herrick (W. Dibelius) 329

Sonstige Shakespeare-Literatur (M. Förster):

1. Ausgaben: First Folio Facsimile (Methuen). Levy, Shakespeare and T. Bright. Merry Wives ed. Greg. The World's Classics' Shakespeare. The Granta Shakespeare. First Folio Edition. The Elizabethan Shakespeare. The Arden Shakespeare. Merry Wives illustr. by Hugh Thomson. P. Konewka, Shakespeare-Silhouetten. Romeo und Julia nach Schlegel, ed. Wolff 332
2. Erläuterungsschriften: MacCracken, Introduction to Shakespeare. Lee, Shakespeare Reference Library. Türck, Geniale Mensch. Bradley's Oxford Lectures. Essays and Studies, ed. Bradley. Hans Sachs' Ur-Hamlet, ed. List. Schick, Sunanda-Damannaka. Schick, Campakaçreshṭhikathanakam 338
3. Biographie: Law, Shakespeare as a Groom of the Chamber. Jerrold, Shakespeare-Land. Catalogue of the Books in Shakespeare's Birthplace. Booth, Hidden Signatures of Bacon. Durning-Lawrence, Bacon is Shakespeare. Fest, Hie Bacon! Holzer, Genesis der Shakespeare-Bacon-Frage. Holzer, Wer war Shakespeare? 342
4. Sprache und Metrik: Cunliffe, Shakespearean Dictionary. Crawford, Kyd-Concordance. Whall, Shakespeare's Sea Terms. Moore, Tudor-Views on the English Language. Bright and Miller, English Versification. Rutz, Sprache, Gesang und Körperhaltung 347
5. Theater: Stuart, Stage Decoration in France. Murray, English Dramatic Companies. Malone Society Collections III. Feuillerat, Menus-plaisirs 350
6. Zeitkultur: Stephenson, Elizabethan People. Angels' Music ed. Fowler . . . 354

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger (M. Förster):

1. Drama: Powell, Evolution of the British Drama. Thompson, English Moral Plays. Everyman, ed. Quiller-Couch. Malone Society Collections III. Tom Tyler and his Wife. Phillip's Patient Grissell. Fidele and Fortunio. A Knack to Know an Honest Man. Peele's Arraignment of Paris. Lodge's Wounds of Civil War. Daniel's Cleopatra, ed. Lederer. Brandon's Virtuous Octavia. The Birth of Hercules. Rohde, Das englische Faustbuch und Marlowe. Chapman's Tragedies, ed. Parrott. Beaumont and Fletcher, ed. Waller. Beaumont's Knight of the Burning Pestle and A King and No King, ed. Alden. The Second Maiden's Tragedy. Rowley's All's Lost by Lust and A Shoemaker, a Gentleman, ed. Stork. Richards' Messallina, ed. Skemp. Rowe, ed. Intze. Eckhardt, Dialekttypen des älteren englischen Dramas 355
2. Lyrik und Epik: Dixon and Grierson, English Parnassus. Young, Shakespeare Anthology of Poetry. Spenser's Minor Poems, ed. Sélincourt. Faerie Queene I. Stopes, William Hunnis. Suckling's Works, ed. Thompson. Traherne, ed. Bell 367
3. Prosa: Morus' Utopia, ed. Sampson; ed. E. Rhys. Gascoigne's Works, ed. Cunliffe 369

Seite

Shakespeare-Bibliographie 1910.

Von Hans Daffis. I. England und Amerika 372
II. Deutschland, Österreich-Ungarn, Schweiz 386
III. Frankreich und Belgien 396
IV. Italien 398
V. Verschiedene europäische Länder 399
Nachträge 399
Miszellen 403
Register 404

Zuwachs der Bibliothek 416
Mitglieder-Verzeichnis 421
Namen- und Sachverzeichnis zu Band XLVII 429

Illustrations-Verzeichnis.

Bildnis F. J. Furnivall . . . . . Titelbild
Totenmaske mit der Inschrift 1616 . . . . . 156—157
Totenbildchen mit der Inschrift 1637 . . . . . 168—169

Jahresbericht für 1910—11

erstattet in der Generalversammlung vom 23. April 1911
durch den Präsidenten.

Königliche Hoheit!

Hochgeehrte Damen und Herren!

Ihnen allen, die Sie unsere Gedenkfeier zu verschönern und zu verstärken gekommen sind, entbiete ich im Namen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ein herzliches Willkommen; in erster Linie unserem hohen Protektor, der durch seine Anwesenheit unserer Versammlung einen besonderen Glanz verleiht; und in loyaler Gesinnung füge ich ehrerbietigen Glückwunsch zur Vermehrung des Großherzoglichen Hauses hinzu, dem wir uns in aufrichtiger Dankbarkeit innig verbunden fühlen.

Bis vor kurzer Zeit war die jährliche Feier für Shakespeare, wie sie unsere Gesellschaft seit 1864 übte, die stattlichste, mit der sein Todestag in der Welt überhaupt begangen wurde. Nirgendswo anders gab es eine solche regelmäßige Verbindung von Festversammlung, Festvortrag und Festtheater. Heutzutage hat uns Stratford, was den Umfang der Veranstaltung betrifft, gewaltig den Rang abgelaufen. Tausende von Shakespeare-Pilgern aus allen Weltteilen ziehen dort durch die reichgeschmückten Gassen; in begeisterten Reden und Zeitungsartikeln ergießt sich das Lob des Dichters, der, wie kein anderer, die angelsächsischen Kulturträger geistig zusammenhält; die Shakespeare-Spiele im Memorial-Theatre sollen 3 Wochen lang dauern und in London durch eine Aufführung sämtlicher Königsdramen unter Beerbohm Tree ergänzt werden. Überdies wird am heutigen Sonntag in vielen hunderten von englischen Kirchen die Predigt vom *gentle William* handeln. Vor solchen Chören des Paeans müssen wir bescheiden zurücktreten. Aber uns bleibt die Genugtuung, und die Literaturgeschichte wird es nicht vergessen,

daß deutsche Idealisten in der jährlichen öffentlichen Verehrung des größten germanischen Dramatikers seinen eigenen Landsleuten um Jahrzehnte vorangegangen sind. Wir fühlen uns glücklich, ihm gerade in Weimar huldigen zu können, das doch in ganz anderer Weise als Stratford für die Kunst des Wortes eine Pflegestätte gewesen und geblieben ist. Und wenn sich unsere Prediger mehr auf strikt religiöse Gegenstände beschränken, so haben wir dafür über hundert Theater, in denen mit Fleiß und Ernst seine Gestalten unserem Volke vor Augen geführt werden. Neidlos entbieten wir kleine Gemeinde den ungleich zahlreicheren Festgenossen am Avon Gruß und Heil!

Ähnlich geht es uns auf dem Gebiete der Forschung. Einstmals galt deutsche Shakespeare-Kritik für die erste in der Welt. Heutzutage ist eine Zerteilung der Arbeitskraft bei uns eingetreten. Ein so wichtiges und wohlfundiertes Werk wie der kommentierte Shakespeare von Delius, der dringend der Modernisierung bedarf, findet seit Jahren nicht einen erprobten Neuherausgeber, während englische Unternehmer eine erläuternde Ausgabe nach der andern auf den Markt werfen, sowohl von Shakespeare selbst als von den Schriftstellern seiner Umgebung. Nicht deutsche Archivforscher sind es, die aus den Akten zu Stratford und London uns neues Material über seine Umgebung und sein Theater an die Hand liefern, sondern eine englische Dame, Mrs. Stopes, und ein Amerikaner, Prof. Wallace von der Universität Nebraska, und ein Franzose, Prof. Feuillerat von der Universität Rennes. Die Tatsachen mögen unsern Ehrgeiz kränken, aber wir müssen ihnen klar ins Auge sehen, wollen wir uns nicht selber täuschen. Ein Vorwurf soll nicht erhoben werden. Die Verhältnisse haben sich geändert. Niemals gab es so viele neusprachliche Studierende in den Vorlesungen, Übungen und Prüfungen deutscher Universitätslehrer. Niemals ist in unseren höheren Schulen mit so viel Hingebung die Beherrschung der modernen Sprachen eingeübt worden. Mit solchen praktischen Ansprüchen des Tages muß sich Shakespeare in die Energie teilen, die bei uns der Anglistik zur Verfügung steht, während er in England immer mehr in die Mitte des neusprachlichen Studiums und Unterrichts rückt. Doch ist abermals ein Trost vorhanden: die Berichterstattung wenigstens über die mannigfache und reiche Arbeit, die an Shakespeare bei den verschiedensten Völkern getan wird, ist uns geblieben: die Bücherreferate, die Zeitschriftenschau und die Bibliographie des Jahrbuchs sind die spezifische Gelehrtenarbeit betreffs Shakespeare, die uns obliegt; sie

wird immer wichtiger, freilich auch immer schwieriger, je mehr sich das Verständnis für Shakespeare bei den Völkern der Erde verallgemeinert. Gern ergreife ich diese Gelegenheit, um einmal unseren Mitarbeitern dieser Art für ihre hingebungsvolle Tätigkeit öffentlich den wärmsten Dank auszusprechen. Das ganze Jahr hindurch stehen sie als Beobachter auf dem Posten, um jeden Band, jedes Programm, jeden Aufsatz, der über Shakespeare erscheint, zu mustern. Die Seiten, die sie in die Presse liefern, stellen nur einen Extrakt ihrer wirklichen, oft negativen Bemühungen dar; sie opfern eigenes Schaffen, um fremdes zu registrieren, wobei nur der Eingeweihte ahnt, wieviel Sachkenntnis, Umsicht und Kritik sie schweigend gebrauchen. Hätten sie nicht in sich selbst die tiefwurzelnde Anlage und Liebe zu der Sache, der wir dienen, wir könnten ihnen mit äußeren Mitteln die aufgebotene Akribie nimmermehr würdig lohnen.

Unbestritten die erste Stelle haben wir dagegen noch immer in der Zahl der Theateraufführungen. Die Statistik, die Herr Wechsung seit 1874 regelmäßig in unserem Jahrbuch veröffentlicht, gibt darüber merkwürdige Ziffern an. In den siebziger Jahren finden wir durchgängig etwas über 400 Jahresaufführungen verzeichnet. In den achtziger Jahren wurden es 600 bis 900, ausnahmsweise 1897 einmal 930. Die Zahl hob sich 1903 auf 977, schnellte aber 1905 auf mehr als 1200 hinauf und hat sich seitdem auf dieser Höhe gehalten; anno 1906 waren es sogar 1633; im letzten Jahr 1220. Jeden Abend werden also in deutschen Landen durchschnittlich drei bis vier Shakespearedramen gespielt. Das Wachstum erklärt sich zum Teil gewiß aus der fortschreitenden Organisation unseres Theaterwesens, die eine vollständigere Statistik ermöglicht; ferner aus der materiellen Blüte unserer Städte, die sich in der zunehmenden Zahl unserer Theatergesellschaften ausprägt; aber unleugbar geht zugleich der Geschmack an Shakespeare in langen Wellen aufwärts. Daß ein edler und gemütsbildender Dramatiker wie Shakespeare unsere Gebildeten in solchem Grade fesselt, kann uns über manche bedenkliche Zeichen der Zeit beruhigen. Möge unser Volk auch in Zukunft bei dieser gesunden literarischen Kost verharren!

Lassen Sie mich jetzt noch einige Worte über die Entwicklung unserer Gesellschaft beifügen.

In der Zahl unserer Mitglieder und in dem dadurch bedingten Stand unserer Finanzen ist keine nennenswerte Veränderung eingetreten. Am 1. Januar hatten wir 621 Beiträger auf der Liste. Wir haben uns zu behaupten vermocht.

In der Öffentlichkeit sind wir hervorgetreten, als unser Kaiser vor fast einem Jahr in Mr. Roosevelt einen gewichtigen und erprobten Freund Deutschlands ehrte. Der Vorstand unserer Gesell schaft, die stets als ein Bindeglied zwischen englischer und deutscher Kultur gewirkt hat, ernannte ihn bei dieser Gelegenheit zum Ehrenmitglied und zwar mit dem ausdrücklichen Vermerk, daß wir in ihm die erfreulich aufblühende Mitforschung Amerikas zu begrüßen beabsichtigten. Dies ist mit Einwilligung unseres hohen Protektors geschehen, und Mr. Roosevelt hat nicht verfehlt, noch in derselben Stunde, in der Exc. von Wildenbruch und ich ihm das Diplom überreichten, Seiner Kgl. Hoheit dafür zu danken. Ihnen allen aber habe ich in Roosevelts Namen einen mannhaften Händedruck zu übermitteln. Er läßt Ihnen sagen, daß er, obwohl kein Gelehrter, seinen Shakespeare so gern habe, daß er ein handliches Exemplar sogar auf die Bärenjagd mitzunehmen pflege. Es sei ihm ein angenehmes Bewußtsein, der Shakespeare-Gesellschaft von Deutschland zeitlebens angegliedert zu sein. — Wie ein freundlicher Antwortbote aus der Anglistensphäre Amerikas ist heute Prof. Schofield in unserer Mitte erschienen, wohlbekannt als einstiger Austauschprofessor in Berlin, um in der nachmittägigen Versammlung eine Ansprache zu halten. Möge es dem weitgereisten Gaste bei uns gefallen!

Jetzt würde ich gerne über Schenkungen an unsere Bibliotkek berichten, wenn solche zu nennen wären. Leider sind keine eingegangen. Früher war es Sitte, daß deutsche Autoren ihre auf Shakespeare bezüglichen Werke unserer vielbenutzten Bibliothek stifteten. Diese schöne Gepflogenheit ist eingeschlafen. Es bedarf wohl nur der Erinnerung, um sie wieder zu wecken.

In Trauer habe ich dann den Verlust zu erwähnen, den unser Vorstand durch das Ableben seines langjährigen Mitgliedes, des Geheimen Hofrats Dr. Suphan, erlitten hat. Nicht bloß als Leiter des Goethe-Archivs war er uns ein geschätzter Gefährte, sondern auch als eine liebenswürdige und wohlmeinende Persönlichkeit. Soweit ich mich zurückzubesinnen vermag, hat er bei keiner Vorstandssitzung und bei keiner Generalversammlung gefehlt. Ehre seinem Andenken!

Aus der Reihe des geschäftsführenden Ausschusses ist Dr. Obrist geschwunden, als er eben auf dem besten Wege schien, uns ein wertvoller Helfer zu werden.

Aus den Ehrenmitgliedern wurde uns Dr. F. J. Furnivall entrissen, der großartigste Anreger und Organisator, der auf dem Gebiete der englischen Literaturforschung jemals gewirkt hat. Seine

Verdienste werden Sie im Jahrbuch von kundiger Hand geschildert finden.

Unter den Mitgliedern, die dahingeschieden sind, möchte ich Joseph Kainz hervorheben; denn dieser bedeutende Darsteller Shakespeares war zugleich ein Shakespearegelehrter und ein glänzendes Beispiel dafür, wieviel ein Darsteller seiner Rollen gewinnen kann, wenn er sich in die Literatur über diesen gedankenhaften Dramatiker versenkt. Wie manchmal sind wir über schwierigen Hamletstellen bis über Mitternacht miteinander aufgesessen. Er konnte über das Wesen Hamlets in tiefsinnigen Ausführungen sich ergehen; er nannte ihn im allgemeinen einen Prinzen nach außen und innen, von unvergleichlicher Schönheit und Vornehmheit des Wesens, den feinsten Aristokraten der Renaissance; im einzelnen räumte er ein, daß nicht alle Züge in diesem Charakter einheitlich aufgehen. Unsere Gesellschaft wollte er über alle anderen Gesellschaften heben und ausbreiten und hatte eine Menge Pläne hierzu geschmiedet, bis ihn der Ruf ins Burgtheater in die Ferne lockte. Solange unsere Sache an Bühnenkünstlern ersten Ranges so warme Freunde findet, brauchen wir die Hoffnung nicht aufzugeben, daß es uns eines Tages gelingen werde, in den Kreisen der Nachschaffenden, mögen sie auch momentan sich sehr zurückhalten, wieder größere Eroberungen zu machen.

Wie ein angenehmes Zukunftsversprechen in diesem Sinne hat es uns berührt, daß Generalintendant von Possart, der uns bereits einmal einen fesselnden Festvortrag gehalten hat, uns heute einen zweiten zuwenden will. Für solche Hilfsbereitschaft habe ich dem unverwüstlichen Altmeister deutscher Schauspielkunst herzlich zu danken und bitte ihn, das Wort zu ergreifen.

Protokoll

der Sitzung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
vom 23. April 1911.

Nach der Rechnungsablage durch den Herrn Schatzmeister erfolgt die Entlastung desselben.

Das Unternehmen des Herrn Bonn, Shakespeares «Richard III.» im Zirkus aufzuführen, wird von den verschiedensten Rednern gemißbilligt. Jedoch wird davon Abstand genommen, eine besondere Resolution dagegen zu fassen.

Die ausscheidenden vier ältesten Vorstandsmitglieder, die Herren Brandl, von Vignau, von Possart und Keller werden wiedergewählt.

Als Ort der nächsten Versammlung wird Weimar wiedergewählt.

Es wird nochmals in Erinnerung gebracht, daß die Frist zur Einbringung von Anträgen mit dem 1. März abläuft.

Vorgelesen, genehmigt und unterzeichnet.

A. Brandl. Max Förster.

An der diesjährigen Versammlung in Weimar nahmen teil: Oberlehrer Ahringsmann-Naumburg, Rektor Bäge-Güsten, Dr. G. Becker-Berlin, Geh. Hofrat v. Bojanowski-Weimar und Töchter, Direktor Brandis-Jena, Geh. Rat Brandl-Berlin, Oberlehrer Buch-Jena, Frau Deinhardt-Schulze-Weimar, Prof. Deutschbein-Halle, Hauptmann Dittenberger-Weimar, Gymnasialdirektor Dobenecker-Jena, Dr. Drechsler-Berlin, Baurat Eelbo-Weimar, Prof. Francke-Weimar, Prof. Förster-Leipzig und Frau, Verlagsbuchsbuchhändler Gebhardt-Weimar, Al. Goldschmidt-Berlin, Oberlehrer Grabau-Lankwitz, cand. phil. Grundmann-Leipzig, stud. jur. Hartzfeld-Berlin, Dr. Hauptvogel-Leipzig, Prof. Hertz-Weimar, Realgymnasialdirektor Heubach-Weimar und Tochter, Fräulein Alison Isles-Weimar, Prof. Keller-Münster, Prof. Kemnitz-Apolda, Pastor Koch-Tröchtelborn, Oberlehrer Kühner-Eisenach, Prof. Kuttner-Berlin, Direktor Lange-Berlin und Frau, Dr. Lebede-Schöneberg, Fräul. Martha Ludewig-Jena, Justizrat Mardersteig-Weimar, Oberlehrerin Fräul. Marggraff-Berlin, Kommerzienrat Dr. Moritz-Weimar und Frau, Direktor

Neuffer-Weimar und Frau, Geh. Hofrat v. Oechelhäuser-Karlsruhe und Frau, Generaldirektor Dr. W. v. Oechelhäuser-Dessau, Dr. Ortlepp-Weimar und Frau, Generalintendant v. Possart-München, Exz. Raehlmann-Weimar und Frau, Theaterdirektor Rauch-Wiesbaden, Prof. Regel-Halle, cand. phil. Reichert-Leipzig, Prof. Rosenberg-Berlin, Staatsminister Dr. Rothe-Weimar und Frau, Intendant v. Schirach-Weimar, Hofrat Dr. Schlenther-Berlin-Wilmersdorf, Fräul. Dora Schlüter-Weimar, Fräul. E. Schneider-Weimar, Prof. Schofield-Cambridge (Mass.) und Frau, Prof. Schönemann-Weimar, cand. phil. Schroepfer-Leipzig, Prof. Schroeter-Weißenfels, Prof. Schüddekopf-Weimar und Frau, Bankier Solmitz-Berlin, Dr. med. Starcke-Vieselbach, Geh. Justizrat Stichling-Weimar, Fräul. Gertrud v. Sydow-Frankfurt a. Oder, Dr. Herm. Türck-Weimar und Frau, Prof. Unrein-Jena, Direktor Venediger-Erfurt, Generalintendant v. Vignau-Weimar, Buchdruckereibesitzer Wagner-Weimar, Prof. Wahle-Weimar, Pastor Wendt-Weimar, Prof. Westphal-Naumburg, Prof. Weyhe-Leipzig, Oberlehrerin Fräul. Wiegand-Weimar, Generalleutnant v. Wildenbruch-Berlin, Oberregisseur A. Winds-Leipzig, Prof. Wolff-Berlin.

Der Stil des Dramas und die Aufgabe der Schauspielkunst.

Festvortrag,
gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1911.

Von

Ernst v. Possart.

Patet omnibus veritas, nondum est occupata; multum ex illa etiam futuris relictum est. Seneca, ep. 33.

Jedes Drama ist aus den kreisenden Wehen des Zeitgeistes heraus geboren. Es hat sein Leben gewonnen unter dem Einfluß jener Kulturperiode, in der sein Dichter lebte, in der er duldete, litt oder glücklich war. Es ist ein Spiegel der Zeit, deren Schwächen, Errungenschaften, Leiden und Freuden der Poet bloßlegt, — sie preist, satyrisch belächelt oder verdammt. Das Drama aller Zeiten offenbart sich in seiner ganzen Wesenheit als ein Ausfluß nationalen Empfindens: Der Atem des Jahrhunderts weht aus ihm. So müssen denn dramatische Dichtungen vergangener Epochen betrachtet werden als kulturhistorische Bilder. Wollen wir ihren eigenartigen Wert erkennen lernen, ihren geistigen Gehalt ganz durchdringen, wollen wir aus ihnen Belehrung, Nutzen und Erhebung ziehen, so ist es erstrebenswert, daß sie uns nicht modernisiert vorgeführt werden, sondern im Charakter und in der Gewandung ihrer Zeit und Nation, das heißt unter denjenigen Lebensbedingungen, die jene verflossenen Kulturperioden gewährten.

Das Gepräge des Ausdrucks, das den verschiedenen Meistern im Reiche der Poesie eigentümlich war, — der Stil —, als oberstes Gesetz der dramatischen Kunstform —, drückt sich aus: in der Charakteristik der an der Handlung teilnehmenden Personen und

in der Diktion, worin die Gedanken und Empfindungen dieser Personen zum Ausdruck gelangen.

Charakteristik und Diktion aber sollen bedingt sein durch Zeit und Ort der Handlung und durch die Bedeutung des Konfliktes, der darin zu glücklicher oder unglücklicher Lösung kommt. Die Poeten müssen sich der Wahrheit bewußt sein, daß im Drama Idee und Form, Gehalt und Gestalt ineinander aufgehen; die Dialektik des Dramas, — die Kunst der Unterredung und Gesprächsführung — ist nicht ein äußerliches Gewand, nicht nur ein Schmuck der Rede, der nach Belieben gewählt werden kann, sie ist der belebende Herzschlag der tragischen wie der komischen Gestalten des Dramas; somit wird sich die Diktion desselben zu richten haben nach der Tiefe des seelischen Konfliktes, der an die Personen der Handlung herantritt, und sie wird abhängig sein von der Fähigkeit, womit der Einzelne, nach den Sitten des Himmelsstriches, unter dem er geboren, nach Alter, Bildung, Religion und Ehrbegriffen, einen solchen Konflikt zu durchkämpfen im Stande ist.

Von wie großem Einfluß eine charakteristische Sprache auf die Bühnenwirksamkeit dramatischer Dichtungen ist, läßt sich bei fremdländischen Klassikern am klarsten erkennen, wenn man die entschwundene Lebenskraft der Werke Racines, Corneilles und Voltaires mit der stetig wachsenden Popularität der Shakespeareschen Dichtungen vergleicht. Man darf die Tatsache, daß die französischen Klassiker heute so veraltet erscheinen und vom Theater nahezu verdrängt sind, zum großen Teil der Einförmigkeit und Unnatur ihrer Diktion zuschreiben. Gebieter und Sklave, Greis und Jüngling sprechen im nämlichen Stil, der majestätische Alexandriner schlägt seinen Purpur ebenso um die Schultern des Bettlers, wie des Königs. Wir hören wohllautende, geistvolle Verse, aber die Verse sind keineswegs charakteristisch für die Personen, welche sie im Munde führen; wir hören eigentlich nur immer Voltaire, nicht Orosman, nicht Zaire. Schon Rousseau hat erkannt, was den Niedergang des französischen Klassizismus nach sich ziehen müsse. In der neuen Heloise [1]) äußert er sich: «Racine und Corneille sind doch nur Sprecher (ne sont eux mêmes que de parleurs). Der Schauspieler ist für sie immer der Schauspieler, nicht die Person, welche er darstellt, und wie man in der dargestellten Person nur den Schauspieler sieht, so sieht man in ihren Dramen stets nur den Verfasser».

---

[1]) Rousseau: la nouvelle Heloise, I, II, lettre XVII Oeuvres (Edit. Petitain II. 223).

Noch rücksichtsloser beurteilte Louis Sebastien Mercier den Stil der vielgerühmten Tragödien seiner Landsleute: «Hohle Schatten, mit Gold und Purpur überkleidet, ohne alle Naturwahrheit!»[1]) Wie schneidig Lessing gegen die Paradeverse der französischen Klassiker eiferte, ist bekannt. Aber auch Schiller klagt über die schablonenmäßige Ausdrucksweise der «frostigen Behorcher ihrer Leidenschaften», der Helden und Heldinnen von Corneille und Racine: «Der leidige Anstand in Frankreich hat den Naturmenschen verschnitten».

Trotzdem aber ist es geboten, wenn man sich anschickt, dem Publikum ein Drama jener verflossenen Dichtungsperiode vorzuführen, dasselbe in wortgetreuer Übersetzung und in der rhythmischen Gangart des Originals zu Gehör zu bringen; soll ein Rückblick auf dramatische Erzeugnisse jener Zeit für uns belehrend sein, so darf unsere Einsicht nicht dadurch verschleiert werden, daß uns der Inhalt solcher Stücke in modernisierter Sprachform vorgesetzt werde. Das französische Theater ist darin konservativer; es besitzt eine beneidenswerte, bis zum heutigen Tage fortvererbte Tradition, die es in den Stand setzt, seine alten Klassiker fast unverändert wie zu Zeiten der Dichter aufzuführen.

Auf viel höherer Stufe, obwohl ebenfalls dem Zeitalter Corneilles und Racines angehörig, stehen ja Molières Komödien, die uns trotz mancher Zopfigkeiten der damaligen Zeit lebendige Menschen vorführen. Molière war eben Poet, Darsteller und Regisseur zugleich und wurde durch diese dreifache Befähigung vor jener steifröckigen Unnatur bewahrt, in der sich Corneille und Racine gefielen. Man denke daran, welches Behagen Goethe an vielen Molière'schen Komödien empfand, was unmöglich gewesen wäre, wenn jener französische Klassiker für die Schwächen der gesamten Stände seines Volkes nicht ein offenes Auge besessen und wenn in seinen Lustspieldichtungen nicht wirkliche Natürlichkeit und urwüchsiger Humor gewaltet hätten. In dieser Beziehung darf wohl behauptet werden, daß zwischen Molière und Shakespeare eine geistige Verwandtschaft besteht, wenn auch der Genius des Briten unerreicht bleibt. Aber auch bei Molière wird nur eine wortgetreue Übersetzung seiner Dramen den Geist der Zeit, aus dem sie herauswuchsen, treffend wiederspiegeln.

Ähnlich wie bei den Franzosen jene zum Gesetz erhobene Anwendung des Alexandriners, so gefährdet im spanischen Drama der vorherrschende trochäische Vers die Lebenswahrheit

[1]) Du théâtre: un nouvelle essay sur l'art dramatique.

der Sprache. Aber wenn es uns auch seltsam anmuten mag, daß im «Leben ein Traum» der greise König, wie der jugendlich ungestüme Roderich, der würdige Clotald, wie der muntere Grazioso Clarin stets in gleichmäßigen, zierlich abgerundeten, sauber gereimten Versen sprechen, — wenn auch die Eigenart der handelnden Personen nur aus dem Inhalt, nicht durch die Form ihrer Rede erkenntlich wird, immerhin müssen wir das dichterische Gewand des Originales in einer deutschen Aufführung beibehalten. Und obwohl gerade die treueste Übersetzung es uns nur noch klarer macht, wie empfindlich durch den «Ballettschritt», den Goethe am spanischen Drama tadelt, die Charakteristik der Figuren Schaden leidet; gerade diese spezifische Art der Diktion leiht der Dichtung ihr nationales, lokales Gepräge und versetzt uns mit einem Schlage in Zeit und Ort der Handlung. Man vergleiche die von C. A. West im März 1817 herausgegebene Bearbeitung des Stückes in fünffüßigen Jamben mit der Gries'schen, wörtlich treuen Nachbildung des Originales in gereimten vierfüßigen Trochäen, und man wird sich des bedeutsamen charakteristischen Unterschiedes bewußt werden; bei der Gries'schen Übertragung finden wir, wie West selber in der Vorrede zur ersten Auflage seiner Bearbeitung zugesteht, «die orientalische Üppigkeit der Bilder und die scholastische Spitzfindigkeit des Witzes wieder, wodurch sich die spanische Theatersprache jenes Zeitalters auszeichnet». —

Es ist nun eine verkehrte Auffassung, die sich Generationen hindurch in Deutschland eingebürgert hat, daß für die Sprache in ernsten, zumal historischen Stoffen nur der fünffüßige Jambus gewählt werden dürfe, daß dramatische Schöpfungen nur als vollwertig, als wahrhaft poetisch angesehen werden könnten, wenn nach Aufrollen des Vorhanges dem Zuhörer nur glatte, geschmeidige Verse ans Ohr dringen.

Über die Anwendung der fünffüßigen Jambenzeile im höheren Drama schrieb Schiller zu jener Zeit, als ihn Wallenstein beschäftigte, am 24. November 1797 an Goethe:

«Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platze zu stehen scheinen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen: sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint.» Und später fügt Schiller sehr bezeichnend hinzu: «man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen schreiben». Schon am folgen-

den Tage antwortete Goethe: «Ich sage nur geschwind und aus dem Stegreife, daß ich nicht allein Ihrer Meinung bin, sondern noch viel weiter gehe. Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden. Und es ist meine Überzeugung, daß man nach und nach den Unterschied zwischen Prosa und Poesie gänzlich aus den Augen verlor.» Damit ist deutlich ausgesprochen, daß die erhöhte Lebensempfindung, worunter Goethe das Poetische versteht, notwendig eines erhöhten Ausdruckes, also der gebundenen Sprachform bedarf. Überall müssen Inhalt und Form im Einklang miteinander stehen. Es kommt also bei der Wahl der Form immer auf den Gegenstand an, den der Dichter behandelt. Es würde einen lächerlichen oder ärgerlichen Eindruck auf den Zuschauer machen, wenn alle Personen in gleichartiger Gewandung auf der Bühne erschienen, wenn König und Bettler, Mann und Weib dasselbe Kleid trügen, und das Gewand der Dichtung sollte immer das nämliche sein dürfen?! Als ob bloß das Auge, nicht auch das Ohr Kritik üben dürfte!

Betrachten wir nach dieser Richtung hin einige Figuren, die von jeher auf die Dichterwelt besondere Anziehungskraft ausgeübt und infolge davon mehrfach dramatischen Arbeiten zum Vorwurf gedient haben und bald in rhythmischer Diktion, bald in Prosa dargeboten wurden: Herzog Alba und Napoleon I. — Alle beide eherne Charaktere, zielbewußte Herrschernaturen, ebenso nüchtern und besonnen, wie kühn und energisch! Den finsteren Toledaner finden wir in Dramen Schillers und Goethes. Bringt uns nun die Schiller'sche Diktion, der fünffüßige Jambus, oder die einfache Prosa Goethes das Charakterbild des Mannes, dessen Überzeugungstreue in starren Fanatismus ausartet, klarer und schärfer vor Augen?

Wie läßt Schiller im «Don Carlos» den Herzog über seine Mission, als Feldherr Philipps in den Niederlanden, sprechen?!

Wehe
Dem zarten Wiegenkinde Majestät,
Das seiner Amme spotten kann! Wie sanft
Mag's auf dem weichen Kissen uns'rer Siege
Sich schlafen lassen! An der Krone funkeln
Die Perlen nur und freilich nicht die Wunden,
Mit denen sie errungen ward. Dies Schwert
Schrieb fremden Völkern spanische Gesetze,
Es blitzte dem Gekreuzigten voran,
Und zeichnete dem Samenkorn des Glaubens
Auf diesem Weltteil blut'ge Furchen vor:
Gott richtete im Himmel, ich auf Erden —

Hören wir dagegen, wie der Alba Goethes im «Egmont» uns Zweck und Ziel seiner Mission erklärt:

«Der König will seinen Willen. Der König hat nach tiefer Überlegung gesehen, was dem Volke frommt, es kann nicht bleiben wie bisher. Des Königs Absicht ist, sie selbst zu ihrem eigenen Besten einzuschränken, die schädlichen Bürger aufzuopfern, damit die übrigen Ruhe finden. Dies ist sein Entschluß, diesen dem Adel kund zu machen, habe ich Befehl, und Rat verlang' ich in seinem Namen, wie es zu tun sei, nicht was: denn das hat er beschlossen.»

Ist nicht für einen Charakter, der so ganz auf dem Boden der nüchternen Wahrheit steht, die kurz und knapp gehaltene Prosa Goethes besser am Platze, als der fünffüßige Jambus, den Schiller in verschwenderischer Breite entfaltet? Wenn dem nämlichen Schauspieler diese Rolle sowohl im Don Carlos wie im Egmont übertragen wäre, wird derselbe mühelos den Goethe'schen Alba als eine glaubwürdige Gestalt auf die Bühne bringen, während es ihm nur schwer gelingen dürfte, das Pathos Schillers so zu überwinden, wie es im Interesse lebenswahrer Individualisierung geboten erscheint.

Ebenso günstig wirkt die Anwendung der Prosa bei der Dramatisierung Napoleons, welche immer wieder, trotz kaum zu bewältigender Schwierigkeiten von den Dichtern versucht wird, — macht ja doch die Überhebung des Willens den großen Mann und kleinen Menschen zu einer echt tragischen Gestalt. — Viel leichter kann jedenfalls bei prosaischer Diktion ein echtes Porträt des größten Schülers Machiavells entworfen werden, als wenn durch Rhythmus und Reim der Dichter schon von vornherein die Charakterzeichnung dieses, auf dem Boden nüchternster Weltanschauung stehenden korsischen Usurpators erschwert.

Wir können uns nicht damit befreunden, daß im Schiller'schen Wallenstein der alte, rauhe Buttler, der vom Reitknecht zum Obersten sich emporgeschwungen, seinem Racheplan in Versen Ausdruck gibt, in Versen, welche mit den gewähltesten Redeblumen geschmückt sind, — wenn er von seinem Feldherrn sagt:

> Den heil'gen Herd der Laren umzustürzen,
> Bewaffnest Du die frevelhafte Hand; —

oder wenn er in den Piccolomini ihn rühmt:

> Denn Tausende wie mich, gebar die Fremde,
> Gleichgiltig unterm Doppeladler fechtend
> Wie unterm Löwen und den Lilien.

Doch alle führt an gleich gewalt'gem Zügel
Ein einziger, durch gleiche Lieb' und Furcht
Zu einem Volke sie zusammenbindend.
Und wie des Blitzes Funke, sicher, schnell,
Geleitet an der Wetterstange, läuft,
Herrscht sein Befehl vom letzten, fernen Posten,
Der an die Düne branden hört den Belt,
Der in der Etsch fruchtbare Täler sieht,
Bis zu der Wache, die ihr Schilderhaus
Hat aufgerichtet an der Kaiserburg. —

So blühende Redefiguren passen wenig zu dem Manne, den Schiller im nämlichen Drama von sich selber berichten läßt:

Ich kam, ein schlechter Reiterbursch, aus Irland,
Vom niedern Dienst im Stalle stieg ich auf —

Die rechte Grenze zu finden, wie weit er in der verklärten Verkörperung einer Bühnengestalt gehen kann, ohne die wahrheitsgetreue Durchbildung der Charaktere zu schädigen, das ist die schwere Aufgabe des Bühnendichters. Nur wenn er für Charaktere und Situationen den richtigen Stil, auch in der Sprache, gewählt, wenn er so mit festen, sicheren Strichen den Carton entworfen und lebenswahre Gestalten vorgezeichnet hat, wird es dem Schauspieler möglich sein, auch seine künstlerische Aufgabe zu erfüllen und die Zeichnung in ein farbiges Gemälde umzuwandeln.

In den Werken Goethes findet man eine Reihe von Beispielen, wie die sprachliche Ausdrucksweise nicht nur den Charaktereigentümlichkeiten, nein auch der wechselnden Gemütsbewegung der handelnden Personen angepaßt werden kann.

Wie spricht in Goethes Iphigenie der Jüngling Orest, der antikes Heldentum verkörpert, wenn er von den Furien gemartert und verfolgt wird, wie anders, wenn sie ihn verlassen haben und neue Lebenskraft durch seine Adern rinnt?

Von den Rachegöttinnen gejagt, stürmt Orest daher, bis er an den Stufen des Altars erschöpft zusammenbricht. Sein von Todesahnungen umnachtetes geistiges Auge erblickt schon die Ahnen im Tartarus, er richtet sich empor und seiner keuchenden Brust entringen sich die Worte:

Willkommen Väter! Euch grüßt Orest,
Von Eurem Stamm der letzte Mann;

Die dumpfklingenden Spondeen erscheinen hier dem Dichter als entsprechende Ausdrucksweise für den Erschöpften, Verzweifelnden; aber

sobald durch das Gebet der Schwester die Eumeniden verscheucht sind, jubelt der Befreite:

Laß mich zum erstenmal mit freiem Herzen
In Deinen Armen reine Freude haben!
Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.

Trefflich eignet sich hier der frische Fluß des fünffüßigen Jambus, um nun die vor sich gegangene Wandlung, die erlangte Sühne und Erlösung zu ergreifendem Ausdruck zu bringen: Aus Ermattung und Verwirrung, aus der Nacht des Wahnsinns zum Lichte neuer Lebensfreude, von den schweren Spondeen zum leichtbeschwingten Jambus.

Wie grundverschieden mutet uns dagegen der Realismus, die sinnliche Wahrheit in des Dichters Egmont an? Hören wir den Helden von Gravelingen, wenn er, der Liebe und Verehrung seiner Niederländer sicher, zu den Landsleuten spricht! In schlichter Prosa mahnt er da zur Ruhe und Eintracht; mit schwungvolleren Worten schon verteidigt er Recht und Freiheit des Vaterlandes vor Alba. Aber erst wenn die Gedanken des zum Tode Verurteilten sich zurückwenden in die tatenfrohe Vergangenheit, wenn er noch einmal an seine Pläne und Kämpfe, an Freud und Leid des Lebens sich erinnert, wenn seiner Brust die tiefsten, heiligsten Empfindungen entströmen, kommt Rhythmus in seine Rede, und die Sprache wird reifer und farbenprächtiger, je mehr die Gemütsbewegung des Helden zunimmt.

Wenn Stürme durch Zweige und Blätter sausten,
Ast und Wipfel sich knirrend bewegten,
Blieb doch der Kern des Herzens ungeregt.
Da eilt ich fort, sobald es möglich war,
Und rasch auf's Pferd mit tiefem Atemzuge,
In's Feld!

Da wird er furchtbar an die Wirklichkeit gemahnt, die Soldaten kommen, um ihn zum Tode zu führen! Damit verschwindet der Vers, die Sprache wird einfacher, ohne daß sie aufhörte, kraftvoll zu sein.

Allmählich aber schwillt der Redefluß wieder mächtiger an, und gleichsam alles Irdische von sich abstreifend, geht der Held mit majestätischen Versen dem Tode entgegen:

Dich schließt der Feind von allen Seiten ein;
Es blinken Schwerter; Freunde, höhern Mut!
Im Rücken habt Ihr Eltern, Weiber, Kinder!

Solche Beispiele zeigen klar, daß keine Notwendigkeit vorhanden ist, in der Diktion eines ernsten Dramas durchweg streng auf Beibehaltung einer bestimmten rhythmischen Gangart zu beharren. Auch Shakespeare hat uns für die glückliche Anwendung verschiedenartiger Ausdrucksformen in ein und demselben Stücke schlagende Beweise gegeben. Welch überwältigender Reiz des Stils tritt uns in seinen historischen Dramen entgegen. Mit festen Strichen zeichnet Shakespeare auch in der Sprachform die Unterschiede, welche durch Geschlecht, Alter, Ranges- und Bildungs-Stufen bedingt sind. In allen seinen Stücken, sagt Roetscher, schmiegt sich das Wort wie eine dichte Hülle an das Individuum[1]).

Im «Julius Caesar» sind die Bürger von Rom auf dem Forum versammelt. Sie sprechen, trotz aller Erregtheit, trotz leidenschaftlichster Wallungen, die einfachste Prosa: da tritt Julius Caesar unter sie und es befremdet uns keinen Augenblick, daß aus dem Munde des vielseitig gebildeten, klugen und kühnen Mannes in bilderreicher Schöne der fünffüßige Jambus fließt.

Ein anderes Beispiel: Im «König Heinrich IV.» unterhalten sich Falstaff und seine Gesellen im Volkston, desgleichen Prinz Heinz, so lange er sich inmitten der lustigen Zechbrüder befindet; sobald er aber seinem königlichen Vater gegenübertritt, sobald auf Glanz und Würde des Thrones, auf Rechte und Pflichten der Kronenträger die Rede kommt, sobald der Jüngling offen zeigen will, daß er mit vollem Bewußtsein hoch über dem Treiben seiner Spießgesellen stehe, daß ihm, dem Schelm mit der Maske der Torheit, durchaus nicht Ernst, Tatkraft und Pietät mangeln, da erhebt sich sein Wort zu edlerem Schwunge und der Vers gelangt wirkungsvoll, weil ungezwungen, zur Anwendung.

Wie belebt so wohlerwogener Wechsel die Handlung, wie plastisch läßt er die Gemütsbewegung der einzelnen Gestalten hervortreten, wie wesentlich wird des Schauspielers Aufgabe, immer menschlich wahr zu bleiben, dadurch erleichtert!

Aber wenn auch, wie hier, die Dramendichter in Bezug auf die Diktion die höchsten Ziele durch Verbindung von Wahrheit und Schönheit erreicht haben, immerhin wird bei den fremdländischen Dramen die Erschließung ihres vollen Wertes für die deutsche Bühne noch von der Übersetzungskunst abhängig sein.

Wohl haben sich bedeutende deutsche Dichter und Sprach-

---

[1]) Roetscher, Dramatische Skizzen, 9.

gelehrte auf diesem Gebiete edlen Lorbeer errungen, aber sie vermögen nicht immer eine volle Objektivität zu betätigen; unwillkürlich fließt Geist von ihrem Geiste in die Diktion der fremdländischen Poeten. Und sind sie auch noch so eifrig bemüht, die Bedeutung der Urschriften sorglich zu ergründen, sie möglichst sinngetreu in unseren heimatlichen Lauten wiederzugeben, dennoch wird oft ihre persönliche Auffassung, die durch Erziehung, nationales Empfinden und den Geist ihrer Zeit beeinflußt ist, ihnen selber unbewußt, die poetischen Bilder des Originals färben und der Nerv ihres subjektiven Empfindens, die Reize ihrer eigenen dichterischen Kraft werden die Diktion der Übersetzung durchzittern.

In dieser Hinsicht urteilt Dr. Alfred Klaar zum Exempel über die gegenwärtig im Mittelpunkt des literarischen Interesses stehenden Hofmannsthal'schen Verdeutschungen der «Electra» und des «Oedipus»:[1])

«In der Electra hat der Übersetzer die Struktur der Handlung und ab und zu eine Wendung verwertet: im Ganzen aber war ihm Sophokles da nicht mehr als etwa eine Chronik für einen Historiendichter. Die vorliegende «Electra» ist sein, Hofmannsthals Werk; er machte aus den übernommenen Elementen ein neues, das ihm gehört. Sophokles ist für diese «Electra», für dieses verwilderte Ding mit den zurückgeschlagenen sexuellen Instinkten, für dieses rachsüchtige, blutgierige Tierchen mit dem entarteten Adel der Natur, gar nicht verantwortlich zu machen. Diese perverse Tragik ist ganz und gar Hofmannsthal'schen Ursprungs. An «König Oedipus» wollte Hofmannsthal, so scheint es, zum Vermittler werden: das heißt, er wollte, was er nicht konnte. In den Reden der Einzeldarsteller hat er sich ganz leidlich an den Text gehalten, aber der Ton, der die Musik macht, ist kein sophokleischer.» Und der Breslauer Professor Dr. Max Koch schreibt gelegentlich der Aufführung des Reinhardt'schen «König Oedipus» in der schlesischen Hauptstadt: «Auch die Freunde alles Modernen werden schwerlich zu behaupten wagen, daß Hofmannsthals willkürlich ändernde, sowohl mit Kürzungen als Einschiebungen arbeitende Übersetzung einen Fortschritt in der Verdeutschung der Antike bedeute. Von der Farbenpracht der Sophokles'schen Sprache ist in dieser nüchternen Übertragung nichts übrig geblieben.» —

Und wie die Heilighaltung des Dichterwortes vor allem not-

[1]) Alfred Klaar: Oedipus im Zirkus.

wendig ist, um uns das Drama vergangener Epochen in seinem eigenartigen Werte erscheinen zu lassen, so wird auch die äußere szenische Gestaltung eines klassischen Werkes uns in einem ähnlichen Rahmen dargeboten werden müssen, wie er es zur Zeit seines Entstehens umkleidete; denn nur so kann uns seine theatralische Wiedergabe als ein getreues Kulturbild anschaulich werden.

Dem Stil der Diktion sollte auch der Stil der Bühnenausstattung adäquat sein.

Das gilt vom Musik-Drama in gleicher Weise. Wenn man bedenkt, wie mancherlei Schicksale sich ein so erhabenes Kunstwerk wie der Mozart'sche «Don Giovanni» während der 100 Jahre seines «Bühnenwallens» hat gefallen lassen müssen, so würdigt man Richard Wagners Wort: «Unsterblichkeit! — Ein verhängnisvolles Weihegeschenk! — Welchen Qualen ist die abgeschiedene Seele solch eines Meisterwerkes nicht ausgesetzt»[1]).

Und man wird es begreiflich finden, daß die Münchner Hofbühne es sich zum Vorsatze machte, die musikalische Wiedergabe des «Don Giovanni» in engster Anlehnung an die Original-Partitur der ersten Aufführung des Werkes zur Darstellung zu bringen, so wie dieselbe in Prag 1787 stattgefunden; und man hielt sich bei der Wiedergabe des Textes an die möglichst getreue Übersetzung des damals verwendeten Originaltextbuches. Sodann verlegte man das «Dramma giocoso», das Generationen hindurch sein naturgemäßes Heim verloren hatte und entsprechend den neuen architektonischen Verhältnissen der großen Opernhäuser auch zur großen Oper aufgeblasen werden mußte, endlich wieder in den Raum, der seinen natürlichen Klangverhältnissen und der Zartheit seiner feinsinnigen Gebilde entsprach: Man gab ihm ein Asyl in dem Rococco-Schmuckkästchen des Münchener Residenztheaters, einem Gebäude, das ähnliche Raumverhältnisse aufweist wie diejenigen Theater, an welchen Mozart seine Opern zur ersten Aufführung gebracht, für die er sie geschrieben hatte[2]).

In ähnlicher Weise huldigte man in München auch dem Genius Richard Wagners. Man errichtete ihm diejenige Heimstätte, die der Meister als Lebensbedingung für eine würdige und stilvolle Aufführung seiner gereiften Werke erachtete: ein Festspielhaus nach dem Bayreuther Muster, mit amphitheatralischem Zuschauerraum und ver-

[1]) Rich. Wagner, Ges. Schriften und Dichtungen Bd. X, S. 131.

[2]) Oscar Merz: «Don Giovanni» im Münchner Residenztheater.

senktem Orchester. Und die bayerische Hofbühne wurde auch die Stätte, wo man im klassischen Drama zuerst den Wurf wagte, auf der Shakespeare-Bühne die Werke des unsterblichen Briten in ähnlichem szenischen Gewande zur Anschauung zu bringen, wie dasselbe zur Zeit ihrer Entstehung sie umkleidet hatte. Und aus der hier dargebotenen Vereinfachung des dekorativen Rahmens entsprang nicht minder dankenswert das durch bedeutsame Münchener Künstler zur Tat sich gestaltende Prinzip: die Ausstattung einzuschränken zu Gunsten des gesprochenen Wortes, — des Wortes in erster Linie, — Spiel und Diktion nur durch einen stimmungsvollen szenischen Hintergrund zu unterstützen, auf weitere luxuriöse Ausstattung der Szene verzichtend, — ein echt künstlerisches Bestreben, das wohl verdiente, in sorglicher Weise weiter ausgestaltet zu werden.

Wieviele ältere, wirksame Werke würden so, — nicht durch eine unangebrachte Modernisierung, — nein, durch Einkleiden in das Gewand ihrer Zeit, wieder lebendig werden und unserem heutigen Bühnenbetriebe zugute kommen.

Wie wohl hat es sich gelohnt, die einst so populären Lustspiele von Roderich Benedix durch ein entsprechendes szenisches Milieu auch unserem jetzigen Publikum wieder schmackhaft zu machen. Wie leicht gewann sich Gustav Freitags Lustspiel: «Die Journalisten» — einst ein begehrtes Lieblingsstück — aufs Neue in dem ihm zukommenden Bühnengewande der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts den Beifall unserer gegenwärtigen Theaterbesucher? Wie bewähren Kotzebues «Deutsche Kleinstädter», — dieses längst begrabene Stück des fruchtbarsten deutschen Lustspieldichters, dargestellt im Biedermeier-Kostüme und der entsprechenden dekorativen Umrahmung aufs Neue die Schlagkraft ihrer Situationskomik? —

Betrachtet nur jedes Drama als ein Kind seines Jahrhunderts, — genießt es im Stil seiner Zeit, — getreu sowohl in der Diktion, wie in seiner äußeren Gewandung, — und es wird nicht minderen Reiz ausüben, Euch nicht geringeren Genuß gewähren, wie jedes andere kulturhistorische Bild, dem Ihr in Schrift, Malerei oder Plastik begegnet; denn mit Wagner im Faust zu sprechen:

> Es ist ein groß' Ergetzen,
> Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen. —

Und greifen wir bezüglich der szenischen Umrahmung zurück auf die griechischen Klassiker, so drängt sich auch bei diesem Punkte uns gerade jetzt, wo die Aufführung des Sophokles'schen Oedipus in

der Hofmannsthal'schen Bearbeitung außerhalb des gewöhnlichen Bühnenrahmens als eine künstlerische Großtat gepriesen wird, die Frage auf: Gibt es heutzutage keinen anderen, dem griechischen Theater angemesseneren Raum, als unseren modernen Zirkus?

Nach antiken Ansichten sind Schauspieler, Chor und Zuschauer die Bedingungen einer dramatischen Aufführung; dementsprechend ist der Raum geteilt; in einem rings aufsteigenden Halbkreise ordnet sich die Menge der Schauenden am natürlichsten; dem sprechenden Schauspieler gehört die erhöhte Bühne an; zwischen dem Spiel und den Zuschauern — und beide vermittelnd — der Chor, gleichsam Repräsentant der schauenden Menge, dem für seine Tänze und Umzüge die Thymele, — der Altar des Dionysos, in der Mitte der Orchestra, — einen steten Mittelpunkt bietet. Das vor allem Charakteristische des alten Theaters ist die Straße, die zu beiden Seiten ins Freie hinausführt, und durch welche die dramatische Handlung eine Weite, eine Freiheit und Wahrheit ihrer Entwicklung erhält, wie sie weder in unserer abgesperrten Bühne, noch im Zirkus möglich ist.

Und treffend bemerkt Alfred Klaar über diesen Punkt zur jüngsten Berliner Aufführung des «Oedipus»: «Der Zirkus Schumann in der Berliner Karlstraße hat ebensowenig wie ein anderer moderner Zirkusbau den wesentlichen Grundriß mit der antiken Schaubühne für tragische Dichtungen gemein. Wohl stammen alle derartigen Bauten, in denen sich Kunstreiter und Gymnastiker produzieren, in gerader Linie von antiken Typen ab, aber doch nur von solchen Bauten des Altertums, die ihrerseits ganz ähnlichen Zwecken, nämlich körperlichen Wettspielen, gymnastischen Produktionen, Gladiatorenkämpfen und dem blutigen Ringen mit Bestien dienten. Die antike Schaubühne für ernste Dichtwerke dagegen steht unserem heutigen Theater viel näher als unserer heutigen Zirkusform. Das Einzige, was zu Verwechslungen führen kann, was eben allen antiken Bühnen gemeinsam war und was darum die Täuschung erzeugt, als ob unser Zirkus dem antiken Theater ähnelte, das ist die amphitheatralische Anordnung der Plätze mit den aufsteigenden Reihen und mit den Eingängen zwischen den Keilen. Aber das Wesentliche liegt darin, daß die Alten das Bühnenbild im Ernstfalle genau so vor sich hinstellten, wie wir es tun, daß sie für ihre Tragödien keineswegs ein Kesseltheater, sondern ein Guckkastentheater, um diesen kurzen Ausdruck zu gebrauchen, errichteten. Und das sprang ja auch wieder ganz naturgemäß aus der Aufgabe, die da

erfüllt werden soll, hervor. Nie wird der Schein eines zweiten Lebens, der hier den Ausschlag gibt, entstehen, wenn die Darsteller von einem Ring umschlossen unter uns auf einer Scheibe herumstreifen, wenn sie unter und zwischen uns kommen und verschwinden, wenn sie nicht in ein Rahmenbild gefaßt, seitlich und im Hintergrund von allerhand szenischen Möglichkeiten, die die Kunst für uns zur Gewißheit macht, begrenzt werden. Es fiel den Griechen auch gar nicht ein, nach Art des Zirkus auf einer Manege Theater spielen zu lassen. Sie hatten gerade so gut ihr abgegrenztes Bühnenbild wie wir.

Es darf dieser durchaus sachlichen Beurteilung Alfred Klaars wohl noch Eines hinzugefügt werden, was für die szenische Darbietung der Tragödien des Aeschylos wie des Sophokles von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist[1]), daß das antike Drama, aus Dionysischen Festen hervorgegangen, zu aller Zeit den Charakter der Heiligkeit und der Festfeier beibehalten hat, daß der Dichter kraft seines heiligen, fast priesterlichen Berufes orakelgleich von dem Höchsten und Heiligsten zu dem Volke sprach, wie es ihn die Erfahrung seines Lebens gelehrt und die Begeisterung des Gottes gegeben, daß endlich des Volkes Schauen und Hören wie Andacht und Gebet war. Der hohen Heiligkeit der Dionysischen Festfeier entsprach auch das Äußere ihrer Aufführung, die zu schmücken und zu verherrlichen die Bürger, die Bezirke der Stadt miteinander wetteiferten; der Pomp des Chores und der Schauspieler in goldenen Kränzen und kostbaren Gewändern, der Weihrauchdampf auf den Altären der Bühne und der Orchestra, das Gepränge der Siegeszüge und Bachanale, der Schmuck der Szene mit Statuen und Schildereien, das alles vereinte sich zu dem Ausdruck höchster Festlichkeit und erhabener schöner Übereinstimmung aller Teile dieses weihevollen Ganzen, in dem die Alten mit Recht die Vollendung aller Kunst bewundert haben. Kann ein solcher Eindruck in unseren durchaus weihelosen Zirkusräumen jemals gewonnen werden?

Will man die griechischen Klassiker in stilvoller und würdiger Weise aufführen und, wie ein kürzlich ergangener Aufruf hervorragender Persönlichkeiten anstrebt, zu «Nationalfestspielen» gestalten, und man vermag nicht die Mittel aufzubringen, um ein altgriechisches Theater — ähnlich dem großen Theater des Bachus am Südabhange der Burg zu Athen — bei uns für diese Zwecke zu errichten, so bieten die in den letzten Jahren an verschiedenen Orten

---

[1]) J. G. Droysen, Des Aeschylos Werke, Teil II, Vorrede zu den Didaskalien.

Deutschlands und der Schweiz, zu Wunsiedel im Fichtelgebirge, in Thüringen, in Hertenstein am Vierwaldstättersee usw. entstandenen Freilicht-Theater für die stilvolle Darbietung der griechischen Klassiker einen viel glücklicheren und der Sache entsprechenderen Rahmen, als ein Zirkus ihn zu bieten vermag. Und die Frühlingszeit, die Zeit der großen Dionysien, die einst in Athen Festgesandte und Gastfreunde aus ganz Hellas versammelte, um jene herrlichen Aufführungen zu schauen und die siegreichen Dichter zu bekränzen, sie erweckt ja auch bei uns aller Orten und Enden Reiselust und würde solchen großzügigen Aufführungen im Freien zweifellos ein nicht minder zahlreiches, dankbares Publikum zuführen als im Zirkus.

Inzwischen hat man in den letztvergangenen Wochen dieser Ansicht schon in Italien tatsächlichen Ausdruck verliehen und zu Fiesole bei Florenz den «Oedipus» auf den Überresten des dortigen antiken Theaters im Freien zur Darstellung gebracht.

Über die Eindrücke dieser Aufführung schreibt Alfred Georg Hartmann in seinen Reisebriefen vom April[1]): «Ganz Florenz saß in dem Theater in der prallen Sonne. Ich glaubte immer, daß die Illusion, die das Theater im Zuschauer erzeugt, durch die mithereinspielende Natur geschädigt würde. Das war durchaus nicht der Fall. Das Werk wurde in einem Zug heruntergespielt, oft von brausendem Beifall unterbrochen. Und zum Schluß lag es wie ein schwerer Bann über dem Hörer. Ganz wundervoll war das Mitagieren der Sonne. Die Darstellung begann um $^1/_2$5 Uhr, und da sich die Bühne nach Süden zu öffnet, schwamm die Schar der sehr farbig gekleideten Schauspieler zuerst lange im Sonnenlicht, bis die Sonne schließlich über den Hügel herumzog. So spielten die letzten Szenen des Stückes ganz im Schatten. Eine wundervolle Stimmung!»

Wenn nun so der berufene Dramendichter mit Ernst und voller Klarheit, wie Schiller sagt, diejenige Sprachform gefunden, wodurch jede Dichtungsart ihren Zweck erreicht, und die eine lebenswahre Darstellung der handelnden Personen ermöglicht, wenn die Übersetzungskunst uns die Dramen fremder Zunge in ihrer Eigenart erschlossen hat, wenn die äußere Gestaltung des Bühnenbildes sich harmonisch den Erfordernissen des aufzuführenden Werkes anschmiegt, — welche Aufgabe endlich fällt dann der Schauspielkunst zu, um auch ihrerseits dem Stil der Dichtung gerecht zu werden?

---

[1]) Alfr. G. Hartmann: Florentiner Frühlingstage.

Wie weit darf sich die selbstschöpferische Tätigkeit des Schauspielers erstrecken? Ist die darstellende Kunst nur Dienerin der dramatischen, oder hat sie die Berechtigung, bei der Verkörperung poetischer Gestalten freie Bahnen zu wandeln? —

Ludwig Tieck will dem Schauspieler weitreichende Zugeständnisse einräumen: dem darstellenden Künstler soll nach seiner Auffassung das Recht zustehen, die Rolle je nach der Eigentümlichkeit seiner Natur zu modeln und zurecht zu rücken, bis sie ihm passen würde[1]). Goethe dagegen erblickt den Beruf des Mimen darin, daß er «die Intention des Dichters als ein unverletzliches Heiligtum betrachte und nur dieser, aber dieser auch voll und ganz gerecht werde». Müssen wir in dieser Kardinalfrage dem großen Dramaturgen, — oder dem unsterblichen Poeten beipflichten?

Welche Ansprüche darf der Dichter an den Darsteller erheben? Er kann fordern, daß das von ihm geschaffene Fantasiegebilde durch richtige Aktion und die Kunst des Vortrages in sinnlich sichtbare und hörbare Verwirklichung übertragen werde, d. h. die Aufgabe der deutschen Schaubühne wird erst dann voll und ganz erfüllt werden, wenn der Stil des Dramas und der Stil der Darstellung sich decken. Nicht der Ansicht Tiecks — daß der Schauspieler etwas anderes geben dürfe, als der Dichter — werden wir beipflichten, sondern mit Goethe die Aufgabe des Schauspielers darin erblicken, daß er nur die Gestalten des Poeten zu vollem, plastischen Ausdruck bringe, daß er in seiner Rolle aufgehe. Er kann ja seine Persönlichkeit nicht aufgeben; aber er soll dem Ideal des Dichters das Darstellungsmaterial seiner eigenen Persönlichkeit dienstbar machen und dasselbe nach Möglichkeit läutern und steigern. Und in diesem Sinne gelten für den Stil der Darstellung die nämlichen Gesetze wie für die dramatische Dichtung: «Die Schönheit wie die Wahrheit müssen auch in der Schauspielkunst am rechten Orte zur Geltung kommen[2]).

Mit der Herrschaft des französischen Klassizismus fiel auch jene Stilrichtung, welche auf große Bewegungen und kunstvoll abgemessenes Pathos das Hauptgewicht legte. Es war nur eine gesunde Reaktion, wenn Eckhof «Naturwahrheit» und «Individualisierung» zur Parole wählte[3]). «Wahrheit war bei ihm das erste, Schönheit das untergeordnete Gesetz». Als jedoch, — nicht bei Eckhof, aber bei seinen gedankenlosen Nachbetern, — solches Streben in glatten Naturalismus

[1]) Goethe, Über L. Tiecks dramaturgische Blätter; ges. Werke, 35. Bd. 429.
[2]) Roetscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung, I. 18.
[3]) Engel, Ideen zu einer Mimik, I. 74.

ausartete, erhob Schiller seine Stimme, daß den «verfeinerten Kunstsinn nie die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzen, nur die Feinheit der Mischung befriedige»[1]), und Goethe mahnte immer wieder, daß der Bühnenkünstler «nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe»[2]).

Je wichtiger und schwieriger nun diese Aufgabe der darstellenden Kunst ist, desto höhere Anforderungen müssen an den Schauspieler gestellt werden. Er muß vor allem die Fähigkeit haben, das Dichterwort, ob Vers, ob Prosa, korrekt und charakteristisch zu Gehör zu bringen. Ist die Mehrzahl der deutschen Schauspieler heute dieser Forderung gewachsen? Haben unsere Darsteller gelernt, je nach dem Stil der Dichtung richtig zu rezitieren? Wissen zum Beispiel Alle, die da heute berufen werden, um bei den lyrischen Stellen des Chores im Sophokles'schen Oedipus mitzuwirken, — wissen sie etwas von der kunstgerechten Behandlung der Anapäste, des Daktylischen Hexameters, oder des Daktylischen Tetrameters? Haben sie gelernt, den Jambischen Trimeter regelrecht zu skandieren? Sind ihnen die Gesetze der Rhythmik so vertraut geworden, daß ihnen die praktische Anwendung derselben keine Schwierigkeiten bereitet? Wir müssen diese Fragen leider mit «nein» beantworten! Und wenn wir nachforschen, aus welchem Grunde der Mehrzahl unserer Darsteller diese unumgänglich notwendigen Erfordernisse zu einer würdigen Durchführung ihrer Aufgaben fehlen, so gelangen wir zur Erkenntnis, daß es dem Schauspielerberuf an dem mangelt, was von jedem anderen in Kunst und Wissenschaft mit Strenge gefordert wird: an der Erziehung.

Wir besitzen staatliche Lehrstühle für jede Disziplin, Schulen für jede Kunst, jedes Gewerbe, und Wenige werden in irgendwelchem Fache eine selbständige Stellung erringen, ohne daß sie ein Maturitätszeugnis der betreffenden Schule aufweisen können. Wie steht es dagegen mit unseren Theaterschulen? Hat sie bis zum heutigen Tage der deutsche Staat gewährt, oder unterstützt er wenigstens private Schauspiel-Schulen? Wieviele angehende Schauspieler besuchen überhaupt eine solche, benützen sie mit ausreichendem Eifer, um sich ein Zeugnis der Reife zu erwerben, und wieviele Bühnenleiter fragen nach

---

[1]) Über Bürgers Gedichte; Werke XII, 334.

[2]) Goethe, Regeln für Schauspiel; ges. Werke, 35. Bd., 446.

einem solchen Zeugnis? Ein normaler Gliederbau, eine kräftige Stimme, ein ausdrucksvolles Gesicht — und der Besitzer dieser Naturgaben springt auf die Bühne, um ohne weiteres als Mitglied einem Stande anzugehören, dessen Aufgaben nur derjenige zu erfüllen vermag, dem neben angeborener Begabung auch ein erhebliches Maß technischer Fähigkeiten und Kenntnisse zu Gebote steht. —

Es ist vielfach bestritten worden, daß die Erziehung zur Schauspielkunst erfolgreich durch eine Theaterschule geleitet werden könne, ja, man hat behauptet, daß eine solche Erziehung weder notwendig, noch sachdienlich sei. Das Talent fiele wie ein gütiges Geschenk dem Auserwählten bei der Geburt zu, dann werde es sich sowieso im Mikrokosmos des Theaters weiterbilden, — wer habe etwas von einem Lehrer Talmas oder Garricks gehört, wer wisse nicht, daß die große Rachel den Ausspruch getan: «sie habe auf der Bühne erst verlernen müssen, was sie bei ihrem Lehrer gelernt» usw. Das Unhaltbare einer solchen Behauptung springt dem Fachmann ohne weiteres in die Augen.

Was kann und soll die Theaterschule? Sie kann allerdings dem Talentlosen die ihm fehlenden Naturgaben nicht verleihen; aber sie kann vor allem, was schon Goethe als erstes und wichtigstes Erfordernis bezeichnete, den aus verschiedenen Gauen des deutschen Vaterlandes zusammenkommenden und mit mannigfachen Fehlern des Dialektes behafteten Schülern Gelegenheit geben, eine reine deutliche Aussprache zu erlernen, — das Erste und Notwendigste für den sich bildenden Schauspieler. Sie soll zweitens den Schüler richtig rezitieren lehren; und zur Vortragskunst gehört nicht bloß natürliche Anlage, sondern auch Technik, die durch systematische Anleitung und gewissenhaftes Studium erworben werden muß. Nur rationelle Ausbildung der Kehle läßt den jungen Mimen Kraft und Biegsamkeit der Stimme in dem Umfange erlangen, daß er alle in der Rede notwendigen Schattierungen anzubringen imstande ist. Der Ungeübte mag durch sympathische Klangfarbe bestechen, durch leidenschaftliches Temperament mit sich fortreißen, er kann aber nicht auf die Dauer die Mängel seiner Audsrucksweise vergessen machen; unausbleiblich kommt der Augenblick, der dem Hörer die Illusion rauben wird.

Die Schule soll ferner durch gymnastische Übungen den etwa vernachlässigten Körper kräftigen und geschmeidig machen, sie soll die von dem Schauspieler sonst nur durch jahrelage Routine und eigene scharfe Beobachtung zu erwerbenden Regeln bezüglich des

Stehens, Kommens und Gehens auf der Bühne (und zwar mit Rücksicht auf Grenze und Eigentümlichkeit derselben), als einen fertigen, bewährten Schatz dem Schüler an die Hand geben, damit derselbe in kurzer Zeit systematisch das erlerne, was ein Schauspieler der früheren Zeit ohne Anleitung im günstigsten Falle plan- und systemlos erlernen mußte, ja sehr häufig gar nicht erlernte. Das soll die Theaterschule in technischer Beziehung lehren, das kann dieselbe lehren: sie soll außerdem noch durch weitere wissenschaftliche Ausbildung dem Schüler die Fähigkeit verschaffen, selbständig in Wesen und Wert einer Dichtung einzudringen, jede Rolle richtig aufzufassen nnd künstlerisch abzurunden.

Soviel gegen die Behauptung, das angeborene Talent bedürfe der Schule nicht. Man möge auch nicht vergessen, daß die Mitglieder eines Theaters, selbst des bedeutendsten, nicht durchweg aus Künstlern von Gottes Gnaden bestehen können und daß sich solche Künstler, ihres Wertes wohl bewußt, nicht auf die Dauer zur Darstellung untergeordneter Rollen würden verwenden lassen. Und das ist gut! Denn die Aufführung eines Dramas erfordert neben zündender Wiedergabe der Hauptrollen auch korrekte Gestaltung derjenigen Figuren, die nach des Dichters Absicht in zweiter Linie stehen, und dennoch in ihrer bescheidenen Stellung richtig und sicher in die Handlung eingreifen sollen, sodaß durch sie nicht die Harmonie des Bildes zerstört, sondern gesteigert werde. Die Bühne bedarf nicht allein hervorragender Talente, sondern auch zweiter Kräfte, die gewillt und gewöhnt sind, sich im Ensemble unterzuordnen, aber immerhin in technischer Beziehung einen so hohen Grad von Ausbildung erreicht haben, daß sie nicht aus dem Rahmen fallen.

Systematische Ausbildung des Schauspielers gereicht demnach der Bühne in allen Fällen zum Segen. Für das Genie ist sie ein Vorteil, für das bescheidene Talent eine Notwendigkeit. Und wenn, wie Aristoteles es verlangt, die Schauspielkunst in den Dienst sittlicher Erziehung gestellt werden muß, wenn die Schaubühne als eine Volksbildungsanstalt zu gelten hat, so erwächst daraus für den Staat die Verpflichtung, dem Theater technisch und wissenschaftlich gebildete Darsteller zuzuführen, zu diesem Zwecke Schulen zu errichten und dafür Sorge zu tragen, daß ihre Leiter von aufrichtiger Kunstbegeisterung und wissenschaftlicher Einsicht durchdrungen sind. Der Nutzen wird dann nicht ausbleiben.

Sobald die deutsche Bühne über eine Schar von Darstellern und Darstellerinnen verfügen wird, welche, für ihren Beruf erzogen, die Fähigkeit besitzen, die Werke der Dichter würdig zu verkörpern, dann wird auch das Ohr des Zuhörers für Erkenntnis der feinen stilistischen Unterschiede geschärft werden; das Publikum wird in reiferem Maße als bisher Genuß und Belehrung im Theater schöpfen; erst dann wird die Schaubühne, wie Schiller dies immer wieder betont und fordert, großen und günstigen Einfluß auf den Geist der Nation ausüben.

Um zu solchen musterbildlichen Zuständen zu gelangen, ist aber vor allem Eines nötig: nicht in Glanz, auch nicht in Echtheit und Harmonie der Kostüme und des äußerlichen Apparates den Hauptwert einer theatralischen Aufführung zu suchen, sondern in erster Linie in der Vollkommenheit, womit die dichterische Sprache zur Geltung gebracht wird. Die Reform der deutschen Bühne beginnt nicht bei den Möbeln, sondern beim Text; und ich wiederhole die zwei Zeilen, die ich einst einem jungen Schauspieler in sein Album schrieb:

Das oberste Gesetz bleibt fort und fort
Für unsre Kunst: «Im Anfang war das Wort!»

Werfen wir nun einen kurzen Blick auf den Entwicklungsgang der deutschen dramatischen Dichtung in den letzten 40 Jahren, um den Einfluß klarzulegen, welchen derselbe auf die moderne Richtung unserer heutigen Schauspielergeneration ausgeübt hat.

In jedem Kulturvolke lebt der unversiegbare Drang nach Einheit und Freiheit. Die Sehnsucht nach diesen idealsten vaterländischen Gütern hat vor Allen Friedrich Schiller mit nie verklingenden Hymnen den Kindern Germanias ins Herz gesungen. Während der Jahrzehnte des großen Friedens, der nach der Niederwerfung des gewaltigen Korsen über den heimatlichen Gauen lag, harrte das Volk der Träumer und Denker mit zagem Hoffen auf die Erfüllung dieses heiligen Dichtertestaments.

Die gewaltige Umwälzung des Jahres 1848 brachte mit der errungenen Konstitution einen Frühlingshauch lange erhoffter bürgerlicher Freiheit; die Zeit war gekommen, wo «Geister reifen durften in unserem Weltgebäude», aber unerreicht blieb nach wie vor das leuchtende Ziel, das der Sänger des Wilhelm Tell seinem Volke mit hinreißender Beredsamkeit aufgerichtet: Ein einiges Vaterland! Da brach das Jahr 1870 an. Der zweite Freiheitskreuzzug entrollte

seine Fahnen: er scharte die deutschen Stämme vereint um die siegreichen Banner des brandenburgischen Aars und des bayerischen Löwen. Erfüllt sahen wir das Jahrhunderte lange Hoffen, den schönen Traum zur Wirklichkeit gestaltet.

Nun schwelgten die Bürger des neuerstandenen Reiches im Hochgefühle der errungenen Einheit. Die himmelan flatternde schwarzweiß-rote Fahne entrollte ihre Devise: Wir wollen unsere eigene Gattung sein! Nicht nur Gesetz und Rechte, nicht nur Münze, Maß und Gewicht sollten das Gepräge jungdeutscher Sonderart tragen, auch die vaterländische Muse trat, ihr geistiges Anrecht fordernd, auf den Plan und begehrte ihre bezeichnenden Stempel.

Aber wie es in der Charaktereigentümlichkeit unseres Stammes liegt, — man sprang auch hier nicht sogleich in kühnem Wagemut mit frischen künstlerischen Taten in die Bahn, nein, man begnügte sich zuvörderst damit, an den Säulen der ehrwürdigen Heiligtümer zu rütteln und ihren Formenschmuck — der Generationen hindurch Auge und Herz der gläubigen Menschenkinder erfreut hatte — als veraltet zu belächeln, ihn auch gelegentlich, und nicht immer mit peinlich sauberen Fingern, zu betasten, bis da und dort abbröckelnd ein Stück zu Boden fiel. Und in keckem Lenzesübermut, der jeden Autoritätenglauben leichten Sinnes von sich abschüttelt, legte man während dieser Sturm- und Drangperiode des jungen Reiches unbesorgt das schneidige Seziermesser kaltherziger Kritik auch an unsere Klassiker und bemühte sich, vor allem das Schiller'sche Ideal unter die Lupe nüchterner Vernunft zu bringen. Wahrheit, nackte Wahrheit sollte die Signatur der neugermanischen Muse sein, und «verworfen waren alle Stempel, die nicht diesem glichen».

Dem kritischen Bestreben der modernen Richtung folgte allmählich die künstlerische Tat. — Der Höhepunkt der naturalistischen Richtung am Ende der achtziger und bei Beginn der neunziger Jahre, wonach das Drama nichts sein sollte, als ein Stück individuellen neurologischen Lebens, bezeichnet zugleich den Höhepunkt bewußter und beabsichtigter Verleugnung der bisher gültig gewesenen Gesetze für die Technik des Dramas. Hier entstanden die Stücke, die in tendenziöser Darstellung gesellschaftliche Übelstände und die soziale Gefahr geißelten; es war die Periode der größten Entfernung vom Idealismus des klassischen Dramas.

In den neunziger Jahren begann man jedoch durch stärkeres Betonen des Psychologischen den Vorgängen ein vertieftes Interesse zu verleihen.

Daneben machte sich eine andere Regung geltend: Das allzu Verstandesmäßige in der radikal modernen dramatischen Produktion ließ endlich die Sehnsucht nach Gemütvollem, Herzlichem anwachsen, und diese fand Nahrung im Märchenhaften, Phantastischen. So entstanden: Hanneles Himmelfahrt, die Königskinder, die versunkene Glocke. Es vollzieht sich ein Ausgleich zwischen Alt und Neu. Vers und Reim werden wieder stilistisch als notwendig empfunden. Eine größere Harmonie zwischen äußerer und innerer Gestaltung wird erstrebt, kurz, es drängt wieder zur Idealisierung des Kunstwerkes und das Drama der Gegenwart nähert sich allmählich dem Vorbild der klassischen Periode, ohne sich indessen des Gewinnes zu begeben, den ihm die große literarische Bewegung gebracht hatte.

Der neue Kurs, den so die dramatische Produktion seit der Gründung des Deutschen Reiches genommen, verlangte naturgemäß auch ihre streitbaren Apostel auf der Bühne. Waren doch, speziell in der ersten Periode der Umwälzung, durch die nüchterne, in der Gemeinsprache abgefaßte Diktion der Stücke, auch den Schauspielern für die Sprachbehandlung überraschend neue und verlockende Aufgaben gestellt worden. Es galt damals nicht mehr, die Schönheiten einer blühenden, bilderreichen Diktion mit wohlgeschulter Stimmbildung und den Vorzügen mühsam erworbener Vortragskunst zu vollendetem Ausdruck zu bringen. Man forderte eine bis zur äußersten Grenze der Trivialität gehende Natürlichkeit in Darstellung und Sprache, allein die Erfüllung dieser Absicht konnte nicht ohne bedenkliche Rückwirkung auf das künstlerische Sein und Wirken des gesammten Schauspielerstandes bleiben. Die schwer zu erringende sprach-technische Meisterschaft, bisher eines der edelsten Ziele in der Erziehung des Schauspielers, schien nahezu überflüssig geworden. Die rhythmische Beherrschung der mannigfachen Versformen flog als Ballast über Bord; was kümmerte man sich jetzt noch um Jamben und Trochäen! Sie erschienen für die Wahrheit der Menschendarstellung nur als Hindernis, das man zu beseitigen bemüht sein mußte. Wo immer also in älteren Stücken des Spielplanes der Vers noch in der Diktion sich breit machte, ward er umgangen und verwischt. Ein großer Teil der modernen Schauspieler stellte es geradezu als Prinzip auf, jede gebundene, vom Dichter noch so kunstvoll gegliederte Sprache wie trockene Prosa zu behandeln. Dies sollte das Mittel sein, der, wie es hieß, in Pathos und Deklamationskunst untergegangenen Wahrheit der Menschendarstellung wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Eine große Ernüchterungs-Douche ergoß sich

bei einer derartigen sprachlichen Behandlung unserer Klassiker über das nach Erhebung lechzende Publikum.

In dem Bestreben, natürlich zu bleiben, stimmte man auch die hohen Tragödien Schillers, bei denen es sich doch um «Weltschicksale und Weltideale» handelt, auf den platten Ton des modernen Hintertreppen-Dramas herab, und indem man die reckenhaften Gestalten seiner Muse mit nachlässiger Sprechweise und absichtlich salopper äußerer Haltung agierte, entrückte man das dramatische Gesamtbild völlig der Atmosphäre, in die der Dichter es versetzt, und beging damit ein frevelhaftes Attentat auf den Stil der Darstellung.

Aber abgesehen von der zügellosen Willkür, womit die moderne Spielart die poetische Ausdrucksweise Schillers mißhandelte und seinen großzügigen Gestalten jene realistische Darstellungsform aufzwang, die man in hypermoderner Beleuchtung für naturwahr ansah, — wagten es einige ihrer eifrigsten Vertreter sogar, ohne sonderliche Gewissensbisse, mit kühner Hand in das künstlerisch geformte dramatische Gebilde des Dichters einzugreifen.

Das geschah zunächst bei Wilhelm Tell. Veranlassung gab der von gegnerischer Seite erhobene Vorwurf, Schiller habe den Titelhelden, diese Personifikation der Naturkraft, des naiven Volksgeistes, — «dessen Wort sonst wie ein Pfeil rasch auf die Sehne gelegt und sicher aufs Ziel geschossen ist» (Bayerle[1]), — durch den breiten Monolog in der hohlen Gasse aus der Rolle fallen lassen. Der sentimental philosophierende Stil seines langen Selbstgespräches gefährde die Charakterzeichnung des starken, wortkargen Sohnes der Berge.

Auf solche Erwägungen hin schien es einigen fanatischen Jüngern der neuen schauspielerischen Richtung geboten, den Titelhelden des Dramas durch eine seltsame Auffassung und Wiedergabe von dem Odium des Mordes an Gessler zu befreien, und ihn unter das bescheidenere richterliche Strafmaß des einfachen Totschlages zu bringen. Die modernen Darsteller des Tell setzten diese sogenannte Reinigung des Charakters dadurch in Szene, daß sie im vierten Akte atemlos keuchend auf die Bühne stürzten, und den großen, einundneunzig Verse zählenden Monolog «Durch diese hohle Gasse muß er kommen», in fliegender Hast herunterleierten. Wenn Tell, so deduzieren sie, zum Nachdenken kommt, ehe er die Tat vollbringt, so trägt er das

[1]) Prof. Dr. Jul. Stiefel, Zürich, Reden und Vorträge.

Kainszeichen des Mörders auf der Stirne; wenn er jedoch in einer bis zur Unzurechnungsfähigkeit gesteigerten Aufregung den Pfeil auf Gessler abdrückt, dann begeht er keinen qualifizierten Mord, sondern nur einen Totschlag.

Es lag nun gar nicht in des Dichters Absicht, den Tell von dem Vorwurf des Mordes befreien zu wollen; er achtete die Tat des männlich kühnen Schützen derjenigen des Soldaten im Felde gleich, der im Kampfe für die Befreiung des Vaterlandes mit dem vollen Bewußtsein treuer Pflichterfüllung seine Kugel auf die Brust des Feindes lenkt, und er rechtfertigt in der Parricida-Szene des letzten Aktes klar und deutlich diesen Standpunkt.

Eine solche reformatorische Bestrebung der modernen Schauspielkunst war demnach hier in hohem Grade deplaziert. Sie hatte nur die Vernichtung des Monologes, dieses Meisterwerkes der Seelenschilderung, im Gefolge und die Darsteller des Wilhelm Tell erreichten mit dieser überhasteten Art der Interpretation nichts weiter, als daß sie einige Minuten früher den tyrannischen Landvogt, zugleich aber auch Schiller, den Dichter des Ideals, ins Herz trafen. —

Mögen die Regisseure und Dramaturgen doch ihren Stolz darein setzen, endlich nach festen Grundsätzen das Wichtigste zu regeln, was für die Pflege unserer Klassiker den deutschen Bühnen not tut: Die dem Dichter gebührende und seinem Geiste entsprechende richtige Darstellungsform, deren Wesen darin gipfelt, in der Wiedergabe der dichterischen Gestalten das rein Menschliche mit der Großzügigkeit ihrer Charakteristik zu verbinden, und bei der angestrebten Wahrheit des sprachlichen Ausdrucks, niemals den Schwung und die Schönheit der Diktion zu verletzen!

Kein geringerer als Richard Wagner hat hier dem deutschen Schauspieler den Weg «zum unfehlbaren stilistischen Erwerbnis» bezeichnet. «Es muß» — nach des Bayreuther Meisters Worten — «der ethisch didaktische Gehalt der Sentenz vom Pathos abgestreift und in verständiger Weise, — nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühls, — zum Vortrag gebracht werden . . .[1]) Es muß für jenen Gehalt auch der verklärende musikalische Ton der Rede gefunden werden, vermöge dessen der belehrende Kern sich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühles auflöst.»

Möchten diese Mahnungsworte aus unsterblichem Munde nicht ungehört verhallen! Möge die Schauspielerwelt sich ins Gedächtnis

[1]) Rich. Wagner, «Über Schauspieler und Sänger.» Ges. Schriften. Bd. IX. S. 228.

zurückrufen, daß sie den dichterischen Entschließungen Ehrfurcht entgegenzubringen hat, niemals sich überhebend, niemals vergessend, daß die Schauspielkunst nur die dienende Schwester der dramatischen ist, und daß die Erwerbung der dem Dichter gerechten Stilgesetze ihre künstlerische Lebensaufgabe und die Heilighaltung dieser Gesetze ihre Ehre sein muß! Jedem Dichter — wolle man ihn nun zu den Klassikern zählen oder nicht — werde seine Art und sein Recht gewahrt!

Da blickt aber der moderne junge Schauspieler mit spöttischem Achselzucken auf die strebsamen Kollegen hin, die diesen Stilgesetzen nachzukommen bestrebt sind, die sich noch bemühen, deutlich und sauber zu sprechen, die da noch Vokale und Konsonanten zu ihrem Rechte kommen lassen, damit das Dichterwort klangvoll und unverstümmelt an das Ohr des Zuhörers dringe. «Alte Schule» murmeln sie verächtlich. Ich wiederhole, was ich im Nachruf an Clara Ziegler schon gesagt: «Es gibt keine alte Schule, es hat niemals eine gegeben, wie es auch keine neue gibt, — man müßte denn die Schullosigkeit der neueren Schauspielerrichtung Schule nennen. Menschendarsteller wollten sie sein und waren es Alle, unsere dahingeschiedenen Vorbilder, — Menschendarsteller in des Wortes wahrster Bedeutung, oder will man unseren jungen Zunftgenossen vielleicht einreden, daß Männer wie Iffland, wie die drei Devrients, wie Seydelmann, Dessoir, Döring, Friedrich Haase, Esslair, Vespermann, Heigel, Jost, wie die älteren Burgschauspieler Laroche, Löwe, Anschütz, Fichtner, Sonnenthal, Lewinsky und die Dresdener Dawison, Dettmar, Winger, daß Künstlerinnen wie die Crelinger, die Bayer-Bürk, Sophie Schröder, Julie Rettich, Constanze Dahn, Marie Seebach, Friederike Goßmann, Minona Frieb-Blumauer, nicht warmherzige, vollblütige Menschendarsteller gewesen seien? Unbestreitbar waren sie es und die Welt hat ihnen dafür dankbar gehuldigt. Aber bei aller Natürlichkeit ihres Spieles bemühten sich jene leuchtenden Zierden unseres Standes, dem Stil des Dramas, dem sie ihre Dienste weihten, mit tiefer Erkenntnis gerecht zu werden, und über der lebenswahren Charakteristik der darzustellenden Figur niemals den Wert der Diktion zu vergessen. Das Dichterwort war ihnen heilig.

Möge denn der Staat endlich der Überzeugung tatkräftigen Ausdruck verleihen, daß die würdig und zielbewußt geleitete Schaubühne für die Herzensbildung, für die sittliche Erziehung des Volkes eine ebenso geweihte Rednerstätte im Kulturstaat sein kann und soll, wie die Kanzel in der Kirche, wie der Lehrstuhl der Universität und die

Tribüne des Parlaments, und möge der Staat fortan die Erziehung der heranwachsenden Schauspielergeneration nach festen Grundsätzen sich angelegen sein lassen! Wenn in Zukunft der Dichter auch von Seiten des Darstellers stets sein gutes Recht erhält, wenn alle wesentlichen Bestandteile vorhanden sind, um jedes dramatische Werk, welcher Gattung und Zeit es auch angehöre, in vollendeter Harmonie stilgerecht zur Aufführung zu bringen, dann wird nicht mehr die jeder lebenswahren Handlung bare Operette der bevorzugte Liebling unserer Theater-Habitués sein; die sinnekitzelnden Darbietungen der Variété-Bühnen und die technischen Kunststücke des Kinematographen, dieses schnöden Surrogates für dramatische Darstellung, werden allmählich ihren verderblichen Einfluß auf die jugendlichen Gemüter verlieren und die heranwachsende Generation wird sich den edleren Darbietungen des Theaters wieder zuwenden. Erst mit der Erreichung eines so hohen sittlichen Zieles wird die Schaubühne als ein bedeutsamer Faktor der nationalen Geistesentwicklung gelten können. Möge diese freudige und stolze Zeit für Dichter und Darsteller nicht allzuferne sein!

Josef Kainz,

geb. 2. Januar 1858, gest. 20. September 1910.

Von

Helene Richter.

In Josef Kainz hat die deutsche Bühne einen Herrscher verloren. Er war es nicht nur in dem äußerlichen Sinne einer gebietenden Machtstellung, die in der letzten Phase seines Lebens fast eine drohende Verdunkelung seiner Kunst bedeutete: ein ausgesprochenes Autokratentum bildete den Kern seines künstlerischen Wesens. Es lag in seinem ganzen Habitus etwas Königliches, das seinen Schwerpunkt nicht sowohl in der ahnenstolzen, wohlwollenden Grandezza des legitimen Fürstenbewußtseins hat, als in dem Vollgefühl der Gewalt, der Überlegenheit, der Führerkraft; dessen Vorliebe mehr auf Prunk als auf Einfachheit geht; dessen Absicht mehr auf das Imponieren als auf das Gewinnen gerichtet ist: dessen Selbstgefühl in Augenblicken königlicher Laune und königlicher Geringschätzung zu eigensüchtiger Selbstherrlichkeit werden kann.

Er durfte wie Bismarck von sich sagen: wo immer an der Tafel ich sitze, da ist oben. Er stand immer und überall im Mittelpunkt. Die Fäden des Stückes liefen stets in seiner Hand zusammen. Er war das treibende Element der Handlung, alle andern standen in abhängiger Beziehung zu ihm. Durch und durch interessant im besten Sinne des Wortes, mitunter all zu absichtsvoll originell, doch niemals abgedroschen, hat wohl kein Schauspieler die Gewalt seiner Persönlichkeit in überragenderer Weise auf der Bühne behauptet als Kainz. Dieses furcht- und schrankenlose Sich-ausleben einer gehaltvollen starken Individualität machte ihn zum künstlerischen Repräsentanten und Liebling der Zeit, welche Goethes «Höchstes Glück der Menschenkinder sei nur die Persönlichkeit» zur sittlichen Forderung erhebt. Dadurch hat er die breite Menge und die unreife Jugend

oft auch dann zu lautem Beifall hingerissen, wenn ihr ein voller Überblick der intellektualen Tiefe seiner Kunstleistung mangelte.

Diese seine Persönlichkeit war eine so ausgeprägte, daß man bei all seiner hervorragenden Verwandlungsfähigkeit kaum sagen kann, er sei restlos in einer Rolle aufgegangen, wohl aber — und zwar in den Fällen des großen Gelingens — daß die Rolle in ihm aufging, daß er sie sich völlig assimilierte.

Wie tief er übrigens innerlich bohrte, er gehörte nicht zu den Verschmähern des äußeren Effektes: und darin lag ein anderes Geheimnis seiner lärmenden Erfolge. Wie der impressionistische Maler einen wirksamen Farbenfleck um seiner selbst willen herausarbeitet, so hat Kainz mitunter Soloeinlagen aus einzelnen Monologen, Szenen oder Aktschlüssen gemacht oder mit musikalischen Mitteln geradezu auf Tonwirkungen hingearbeitet.

In der vielbewunderten Technik der Sprache, worin er wohl der größte Könner war, hat nach seiner eigenen Aussage die Verschmelzung zweier entgegengesetzter Vorbilder seine originelle Eigenart hervorgebracht. Die dialektische Schärfe der Rede übernahm er von Lewinsky; das Austoben brausender Leidenschaft in orgelartig anschwellenden, gehaltenen und verhallenden Tönen von dem übertemperamentvollen Heldendarsteller der siebziger und achtziger Jahre: Fritz Krastel. Aus beiden wob Kainz seine persönliche Note. Im Gegensatz zu Lewinsky, dem Fanatiker der Schlichtheit, ist er grellen Wirkungen nicht grundsätzlich aus dem Wege gegangen. Im Gegensatze zu Krastel, dem schwachen Charakterisierer, hat er auch in stärksten Leidenschaftsausbrüchen stets über der Rolle gestanden. Über der Rolle in der sicheren, fast möchte man sagen, auch im höchsten Affekt kühl berechnenden Bemeisterung seiner Mittel, unter denen hoher Gedankenflug, philologischer Spürsinn und Temperament den seltenen Bund zur Künstlerschaft schlossen. Er war in Rollen, die eine verschiedene Deutung zulassen, wie ein Fackelträger. Er duldete schlechterdings kein Dunkel. Komplizierte Charaktere hat er wie mit X-Strahlen durchleuchtet. Kein Winkel ihres Innersten durfte verborgen bleiben. Das gesprochene Wort leistete dabei oft weniger als der beredte Ausdruck des Gesichtes und der Hände. In wunderbarer Beseelungskunst goß er die Gestalt bis in ihr feinstes Geäst mit Charakteristik aus. Er blies ihr tatsächlich Lebensodem ein. Wie immer man ihn als Dichter einschätzen mag, als Darsteller ist er ein Poet im wahrsten Sinne, ein Schöpfer, gewesen. In so hohem Grade, daß seine schauspielerische Leistung als etwas

Positives, Großes und Überzeugendes übrig blieb, wenn man sie von äußerlichen Details sonderte, in denen sein Geschmack sich mitunter nicht auf gleicher Höhe mit seinem Talent zeigte: von jenen Taschenspielerkunststücken der Schnellrednerei oder jenen Zufällen der Stimmung, die selbst noch in der Zeit seiner Reife, als die ausgleichende und veredelnd rundende Burgtheatertradition seinem burschikosen Genie den künstlerischen Zügel anlegte, mitunter aus dem Kunstwerk sein Schatten- oder Zerrbild machten.

Die eigentliche Triebfeder seiner Persönlichkeit war das Genialische, weniger der Intellekt als der Impuls. Die halb verstandesgemäße, halb instinktive Potenz, die bei seiner künstlerischen Arbeit im Vordergrunde stand, ist vielleicht am besten als intensive Nerventätigkeit zu bezeichnen. Er besaß eine Art verfeinertster Nervenspürkraft, die stets den Lebensnerv der Gestalt traf und bloßlegte. Hinsichtlich dieser spezifischen Veranlagung seines Talentes ist es keiner seiner geringsten Ruhmestitel, daß seine Kunst sich von jeder krankhaften Form rein erhalten hat.

Die dem Hysterischen und Neurasthenischen abgekehrte, gesunde und echte Kraftfülle seines Genies war es, die ihn bei aller Modernität seiner Persönlichkeit zum berufenen Interpreten klassischer Gestalten machte. Alle Realistik seiner Rede, alle Natürlichkeit seiner Geberde brachte ihn nicht in Gefahr, trivial oder stillos zu werden. Was er als Natur vortäuschte, war tatsächlich höchste Kunst. So blieb auch seiner scheinbar ganz der Wirklichkeit entnommenen Charakteristik stets etwas Typisches anhaften.

Edmund Burke sagt von seinem «ewig teuren Freunde» Garrick, er sei der erste aller Schauspieler gewesen, weil er der schärfste Beobachter der Natur war.[1]) Kainz war ebenfalls ein scharfer Naturbeobachter, gleichzeitig aber ein ebenso großer Stilisierer. So hat er aus den Gestalten der klassischen Dichtung an Nervensubstanz heraus gearbeitet, was man früher kaum in ihnen vermutete, ohne jedoch ihnen Wesensfremdes gewaltsam in sie hineinzutragen. Er hat sie uns menschlich nahe gebracht. Wir saßen ihnen gegenüber, weniger respekterfüllt, mit unendlich wärmerem Mitgefühl und höchstgesteigertem Interesse. Der Abstand von einst und jetzt ward minder fühlbar; das Längstvergangene packte und erschütterte uns als ein unseren eigenen Lebensbedingungen verwandtes.

---

[1]) *Letters on a Regicide Peace IV.*

So war Kainz, als er die Periode der von dionysischer Lebensfülle sprühenden Jünglinge hinter sich hatte, der berufene Darsteller problematischer Naturen. Man kann sagen, daß er gerade die Menschen, die nicht aus einem Gusse sind, deren Wesen überall Risse, Sprünge, Widersprüche aufweist, aus einem Gusse dargestellt hat. Für Shakespeare hat er an geschlossener, allseitig gerundeter Charakteristik das Wertvollste als Hamlet und Richard II. geleistet.

Für den Dänenprinzen brachte seine äußere Erscheinung — in ihrer Dürftigkeit der gerade Gegensatz zu «fett und kurzatmig» — den uns Modernen für diesen Charakter geläufigen Typus einer alle Poren durchdringenden reifen Geistigkeit mit. Nichts weniger als schön, doch mit kräftigen und sprechenden Zügen und ein paar Augen, an denen niemand vorbeisah: von jünglinghafter Geschmeidigkeit und eleganter Gewandtheit, ein Fechter, dem Sachverständige mit Genuß zusahen: so stellte Kainz eine durchaus überzeugende Hamletgestalt hin. Sein erstes Auftreten kennzeichnete eine scheu in sich zurückgedrängte tiefe Betrübnis und vornehmer Anstand. Der feinfühlende Jüngling verschließt das Heiligtum seines Schmerzes vor einer ihm unsympathischen Umgebung. Der Königssohn bewahrt unter allen Umständen die tadellose Haltung, die ihm zur zweiten Natur geworden. Aus der Versunkenheit geweckt, in der er die äußeren Vorgänge kaum wahrzunehmen schien, sprach er die Reden der ersten Szene in gepreßtem Tone, ohne Pathos oder gar Tränen. («Mehr als befreundt» — herb, kaum hörbar, zu sich selbst: «ich habe zu viel Sonne» — mit starkem Anflug von Ironie: «Es ist gemein» — Stoßseufzer mit vollem Augenaufschlag; «Scheint, gnädige Frau?» — mit rascher Zusammenfassung der ausführenden Redeteile nach «mein düsterer Mantel», schmerzlichem Hervorheben von «was über allem Schein» und wegwerfendem Schluß «all das ist nur» usw. — «Ich will euch gern gehorchen» — mehr ein Nachgeben um Ruhe zu haben, als eine wirkliche Unterwerfung.)

Die sich selbst abgerungene Strammheit und Kälte machte sich im ersten Monologe in einem exaltierten Überströmen der Empfindung Luft. (Aufstöhnen, langgezogenes O! in scharfer, fast schriller Tonhöhe vor dem Beginn der Rede.) Es waren nicht spontan auftretende Bedenken und Gefühle, sondern die Rekapitulation des schon hundertmal in Betracht gezogenen, immer wieder Unfaßlichen: des verächtlichen Benehmens der bisher verehrten Mutter. Er zerschmolz nicht in Leid, er war kein melancholischer Schwärmer. Im Tiefsten enttäuscht, verbohrte er sich mit einer Art ingrimmiger Wonne der

Qual in sein Problem. («Schwachheit, dein Nam'» — angewidert voll bitterer Geringschätzung.)

Das Wiedersehen mit Horatio entlockte ihm den ersten Herzenston. An die Stelle der ablehnenden Haltung trat eine warme Ungezwungenheit, in der sich scharfe Ironie und ein visionärer Zug («mich dünkt, ich sehe meinen Vater») als maßgebend bei seiner Auffassung des Vorgefallenen erwiesen. Weich weder gegen sich noch gegen andere, ohne Selbstgefälligkeit der eigenen Schwäche gegenüber, ohne Nachsicht für die der anderen, stellte dieser Hamlet in seinem zähen Ringen nach männlicher, tatkräftiger Tüchtigkeit einen richtigen Abkömmling nordischer Recken dar, dem man die (in der heillos verstümmelten Bühnenbearbeitung des Burgtheaters wegfallende) brutale Notwehr gegen Rosenkranz und Güldenstern zutraute. «Er war ein Mann» erklang im Brustton tiefster Überzeugung als das Höchste, was sich einem Menschen nachrühmen läßt. Hamlet selbst gebrach zum Ebenbilde des kriegerischen, jähzornigen Vaters nur die Entschlossenheit, die keine Nerven kennt, die rohe physische Kraft, die Gewissenlosigkeit des Handelnden, das Herkulesartige, das er kurz vorher als den Kontrast zu seinem eigenen Wesen hinstellt. Eben dies, nicht die geistige Energie, schien ihm das Ideal der Männlichkeit zu bedeuten. Hamlet hatte, ins Phantasievolle gesteigert, das Temperament der Ahnen und dazu den modern geschulten grüblerischen Hang des Denkers. Der Wikinger und der Philosoph waren die zwei Seelen, die sich in seiner Brust befehdeten.

Atemlose Spannung, nicht ängstliche Hast gab die raschen Fragen über die Erscheinung ein. Sie bildeten ein Crescendo mit dem Gipfel in «Ich wollt', ich wär dabei gewesen». Der Entschluß, den Geist zur Rede zu zwingen, entsprang einem momentanen Impulse, keiner Überlegung. Im entscheidenden Augenblick (I, 4) war Hamlets Aufregung maßlos. Seine Zähne klapperten. Die Rede von der Trunksucht begann er schleppend, wie geistesabwesend und ging bald in ein rasendes Tempo über, in dem nur einzelne, sinntragende Worte konvulsivisch hervorgestoßen wurden. Es war, als hätte er eine Art Sprechmaschine in sich aufgezogen, die ihm und den Freunden über die peinliche Erwartungspause hinweghelfen sollte. Bei «den Schein gefälliger Sitten überrostet» lief er, als hätte er etwas vernommen, nach rückwärts, um nach dem Geiste auszuschauen. Wieder nach vorn kommend, nahm er die Rede auf wie einer, der nicht mehr recht weiß, wo er stehen geblieben ist. Die anakoluthische Form

des Satzes und das von dem augenblicklichen Interesse so weit abliegende Thema sind ein Wink des Dichters, die Stelle als «Verlegenheitssache» zu behandeln. Kainz führte diese Absicht in einer Weise aus, die die Erwartung des Geistes zu beklommenster Spannung steigerte.

Der Anblick des Geistes wirkte versteinernd auf ihn. Lichtenbergs Bericht über Garrick blieb nicht ohne Einfluß, doch drehte Kainz sich so herum, daß er zwischen Geist und Publikum und mit dem Rücken zum Publikum zu stehen kam. Die Arme waren ausgestreckt, die Finger gespreizt; «Engel und Boten» wurde langsam, in religiöser Andacht und Ergriffenheit hingehaucht. Nach einer Pause in unveränderter Körperhaltung auf den Geist zuschreitend, ließ er in getragenem Tone, wie eine Beschwörungsformel die Anrede folgen: anfangs innig, zuletzt fast gebieterisch Antwort heischend. Mit ausgestreckter Rechten, ohne Schwert in der Hand, folgte er dem Geiste. «Mord» war ein entsetzensvoller schriller Aufschrei; «o mein prophetisches Gemüt» ein lauter Triumph. Die Erzählung des Geistes begleitete Hamlet, sich auf den Knien windend, mit unartikulierten Jammerlauten. Bei der Enthüllung des Verbrechens schlug er aus Scham die Hände vors Gesicht. Bei «hast du Natur in dir» riß er das Schwert aus der Scheide, so daß die Mahnung, nichts gegen seine Mutter zu unternehmen, durch dieses wilde Zur-Tat-stürmen-wollen hervorgerufen war. Bei «befleck dein Herz nicht» schleuderte er das Schwert von sich. Er rutschte dem Geiste auf den Knien nach, als wollte er ihn festhalten. Er rang nach Atem, er lachte wild auf; er bebte vor Schmerz, er schäumte vor Wut; er zog tatsächlich die Schreibtafel aus dem Busen und kritzelte etwas darauf und warf sie zu Boden. Einen Augenblick drohten seine Nerven dem Ansturm nicht Stand zu halten. Aber mit diesem sinnlosen Toben war auch der Höhepunkt des Paroxismus überwunden. Das Nahen der Freunde fiel ihm lästig. Mit «so sei's» hatte er seinen Plan gefaßt. Er ging ehrlich gegen sie vor; sein Hang zur Aufrichtigkeit, zur Herzlichkeit wurde betont. Es fiel ihm schwer, seinen Vorsatz der Verschwiegenheit zu halten («O wunderbar» — völlig außer sich; «Es lebt kein Schurk'» — ein impulsiver Anlauf, sich mitzuteilen; plötzliches Innehalten, sich besinnen und Umschlagen in eine Redefloskel: «der nicht» usw.). Die erste übertriebene Lustigkeit («Heisa, mein Junge») war nur Nervenüberreizung, vom gespielten Wahnsinn fast ebenso entfernt wie vom wirklichen.

Höchst charakteristisch wirkte sein völliger Mangel an Sentimen-

talität. Vor «die Zeit ist aus den Fugen» schlug er eine wilde Lache auf über die Bosheit und Torheit des Geschickes, die ihn, den Ungeeignetsten zu dieser Tat, an den falschen Platz gestellt. Kainz sprach die Schlegelsche, den Sinn des Originals entstellende Übersetzung: «Schmach und Gram» (*O cursed spite*), aber er sprach sie im Geiste des Dichters, ergrimmt und außer sich: «verdammte Tücke!»

Zu «Ihr seid ein Fischhändler» (II, 2) liegt eine philologische Glosse von Kainz selbst vor.[1]) Er findet die Erklärung nicht in einer Zweideutigkeit, sondern in dem Umstande, daß die Fischhändlerzunft die älteste und angesehenste war, so daß Prinzen in der Erteilung des Fischhändlerdiploms eine Ehrung sahen. Polonius' beiseite gesprochene Worte «Er kannte mich zuerst nicht» usw. hätten für das Publikum eine komische Bedeutung gehabt, wie etwa: Er kennt mich nicht; er hält mich für einen Ehrenmann. Dementsprechend brachte er die Stelle in einem Tone ironischen Humors. Er kehrte gegen Polonius den Prinzen heraus. Er nahm den Alten, der ihn störte und langweilte, nicht ernst und gönnte ihm nicht mehr Aufmerksamkeit, als unbedingt nötig war. Bei «Gaben sind Segen» klopfte er ihn mit dem Buch auf den Schädel in höchst unverblümter Andeutung von dessen Hohlheit. Doch während Hamlet nicht ohne sichtliches Behagen an seinem überlegenen Witz die Leute seiner Umgebung aufzog, fiel er oft plötzlich in seine ernsten Sorgen und Zweifel zurück, und viele seiner Worte warfen als ein lautes Denken Streiflichter auf sein verdüstertes Innere. (Drittes «bis auf mein Leben» — wie ein schwermütiges Echo; «sie ist eine Metze» — ein Seufzer.) Dagegen wurde der Gesprächston auch an den Stellen festgehalten, die eine tiefe, aber gewissermaßen selbstverständliche Wahrheit darstellen («an sich ist nichts weder gut noch böse»).

Das Vergnügen, das ihm die Betätigung seines Scharfsinnes gewährte, trat besonders in den Szenen mit Rosenkranz und Güldenstern hervor. Er durchschaute sie sofort und entlarvte sie erbarmungslos: Bei «sein Porträt in Miniatur» packte er das Bild an Güldensterns Halskette und sprach dann nach einer starken Pause mit beißendem Hohn den Schlußsatz. Gleich darauf zog er mit der Rechten Rosenkranz, mit der Linken Güldenstern an sich, um ihnen mit einer heiteren Vertraulichkeit, durch welche sie seine Ironie nicht spürten, mitzuteilen, er sei nur toll bei Nordnordwest, und sie bei «wenn der Wind südlich ist», angewidert, jäh von sich zu stoßen.

[1]) Vgl. Voß'sche Zeitung 453, 27. September 1910.

Eine Art Galgenhumor diente ihm als Zuflucht vor den banalen Hofleuten wie vor der eignen Schwermut («O Jephta»). Die gute Laune schlug bei den Anspielungen auf Jephtas Töchterlein in Wehmut um. Die Güte, die den innersten Kern seiner äußerlich scharfkantigen Natur ausmachte, kam zum Durchbruch in der nachlässig hingeworfenen Mahnung, derentwegen er den Schauspieler noch einmal zurückrief: «daß ihr euch nicht über ihn lustig macht».

An Hamlets Monologen konnte man den Grad seiner Selbstbeherrschung im Verkehr mit anderen abmessen. II, 2 war ein Aufatmen von unerträglichem Druck («Nun bin ich allein!»), eine Exstase der zur Kränkung und Verzweiflung gesteigerten Unzufriedenheit mit sich selbst. Sitzend, das Antlitz schluchzend auf die Tischplatte gelegt, ließ er seinen Vorwürfen, der durchbohrenden Beschämung die Zügel schießen. Er geberdete sich unmännlich aus Unwillen darüber, daß er nicht Mannes genug sei. Die innere Seelenunrast äußerte sich in häufigem und jähem Wechsel der Stellung. Nach «Küchenmagd» trat eine lange Pause der Sammlung ein. Der Affekt hatte sich ausgetobt, die Reflexion begann zu arbeiten. Mit den Fingern beider Hände auf die Schläfen pochend, spornte er seinen Kopf zum Denken an. Man sah den Plan entstehen. Nach «stutzt er» folgte wieder eine Pause, die das folgende von selbst ergab: «so habe ich Gewißheit für meine Zweifel». Die Schlußverse wurden mit deklamatorischem Pathos gebracht, wie Kainz überhaupt gute, mitunter sogar gemachte Abgänge eher suchte als vermied.

Auf Leidenschaftsausbrüche folgt bei Hamlet immer eine Reaktion grübelnder Passivität. II, 2 und III, 1 sind Gipfelpunkte solcher Kontraste. Hatte Kainz dort alle Register des Affektes in Bewegung gesetzt, so arbeitete er hier mit denkbar höchster Einfachheit und Schlichtheit. Die Hände auf dem Rücken, schlenderte er langsam, in Sinnen verloren, herein und begann «Sein oder Nichtsein» als die laute Fortsetzung einer langen Kette innerer Erwägungen, wobei er sich nachlässig, wie mechanisch, auf ein Ruhelager hinstreckte, auf dem er von «vielleicht auch träumen» an saß. Man sah die großen Gedanken werden und wachsen und gegeneinander in die Wagschale fallen in unübertrefflicher, überzeugendster Selbstverständlichkeit. Sie wirkten durch ihre eigene Wucht. Verständnisvoll und bescheiden enthielt der Künstler sich jedes Beiwerkes. Man glaubte ihm den Denker. Er schien jetzt erst in seiner eigentlichen Lebenssphäre bei diesem Untertauchen in die Abgründe des Lebensgeheimnisses, und doch war alles akademische, alles schulmeisterliche

Dozieren vermieden. «Feige aus uns allen» machte die gesamte Menschheit für den Fehler des einzelnen verantwortlich. Hamlet erleichterte, indem er die Menschheit verurteilte, seine eigene Seele von persönlichem Schuldgefühl. Er ertrug es nicht, in diesem Falle eine Ausnahme zu sein. Der Schluß («und große Unternehmungen») klang in Wehmut aus.

Der Begegnung mit Ophelien wünschte er auszuweichen, seiner selbst nicht sicher und entschlossen, nicht weich zu werden. Je aufgewühlter sein Inneres war, desto größer wurde sein Trachten nach äußerer männlicher Würde («Nymphe» usw. mit einem scheuen Seitenblick auf die Eintretende, innig und schmerzlich leise vor sich hingesagt). Er schritt zur Tür. Opheliens förmliches, banales Wesen war ihm ein Stich ins Herz. Er brachte eine hastige Abweisung vor: «Ich gab Euch nichts» — nicht in der Absicht einer Irreführung, sondern in der buchstäblichen Meinung: die Ophelia, die ich beschenkte, war eine andere, euch kenne ich gar nicht. Er stand mit dem Rücken gegen sie, die Hände vor dem Antlitz. Von plötzlichem Impulse gepackt, wandte er sich um und stieß die Worte hervor: «seid Ihr tugendhaft?» Hier wiederholte sich der Fall, daß Kainz die sinnverdrehenden Worte Schlegels sprach und den Sinn des Originals ausdrückte (*are you honest*?). Man meinte zu hören: Seid Ihr aufrichtig? Meint Ihr es ehrlich mit mir? Warum lügt Ihr und seid hinterhältig? «Ich liebte Euch einst» war dann wieder ein unwillkürliches Durchbrechen von echter Empfindung, das er gleichsam widerrief, als er sich dabei ertappte: «Ich liebt Euch nicht». Aber er vermochte ihren traurigen Blick nicht zu ertragen. Noch einmal spürte er Mitleid. Er setzte sich neben sie und zeigte ihr den einzig möglichen Ausweg («Geht in ein Kloster» — bittend). Da bewegte sich der Vorhang, der die Lauscher verbirgt; Hamlet zuckte zusammen, sein Argwohn war rege. Ein Entschluß stieg in ihm auf: die Probe zu machen auf Opheliens Ehrlichkeit. Wie um sie zu überrumpeln, fuhr er sie barsch und jäh an: «Wo ist euer Vater?» Ihre Verlegenheit bestätigte seinen Verdacht. Nach ihrem «zu Hause» schob er ein kaum hörbares «so!» ein. «Laß die Türen» usw. klang herrisch und hart, wie ein vernichtendes: ich weiß alles. Schmerz und Ekel übermannte ihn. Abgehend rang er die Hände und sank aufstöhnend an der Tür auf einen Stuhl. Endlich trug die Entrüstung es in dem Widerstreit der Empfindungen davon. Er raffte sich auf und gab Ophelien den Fluch zur Aussteuer mit. «Es hat mich toll gemacht» war der jähe Gefühlsausbruch des unerträglichen Gequältseins. «Alle außer einem» —

nach einem Innehalten in der raschen Rede, wurde, gewichtig und mit Bedacht gesprochen, als ein bedeutsamer, schicksalsschwangerer Einfall gekennzeichnet.

Hamlets ganzes Verhalten gegen Ophelien stand im Zeichen einer absichtsvoll und energisch zurückgehaltenen Empfindung, ohne jedes Auflodern der Verliebtheit. Der schlichte, süße, schmelzende Liebeston war Kainz nicht gegeben. Um ihn schlug er sich gewöhnlich durch irgendeinen Kunstgriff herum. In dieser Rolle aber gestaltete sich selbst der Mangel zu einem charakteristischen Vorzug: Hamlet verschloß sich vor der unzuverlässigen Geliebten und gab sich warm und offen nur dem wackeren Freunde Horatio.

Die Schauspielerregeln sprach er auf- und abgehend, leichthin, als der vornehme Kunstliebhaber, der sich auch auf solche, an sich geringfügige Dinge versteht, im Gegensatze zu Garrick, dem man an dieser Stelle Pedanterie vorwarf.

Hamlets Aufgeräumtheit vor dem Schauspiel — Kainz sprach auch die derben Stellen — hatte etwas hektisch Aufgeregtes; die stark aufgetragene Galanterie sollte sein Erwartungsfieber bemänteln. Die Vermutung, daß er mit Ophelien tändeln wolle, wies er wie eine Verdächtigung ab («meint Ihr, ich hätte erbauliche Dinge im Sinne?», etwa wie: meint Ihr, ich hätte keine anderen Sorgen?) Bei «wie gefällt Euch das Stück» wandte Hamlet, der bis dahin mit dem Rücken zum Königspaare zu Opheliens Füßen gelegen hatte, sich zur Mutter. «Die Mausefalle» kam nach einer Pause des Besinnens auf eine nicht erwartete Frage, Erfindung des Augenblickes. Den durchbohrenden Blick auf den König geheftet, wie magnetisch zu ihm hingezogen, glitt er gleichsam unwillkürlich, ohne sich vom Boden zu erheben, nah und näher zu ihm hin, rückte ihm auf den Leib und stand plötzlich mit fieberglühenden Augen und gekrampften Fingern fast über ihn gebeugt. Seine Stimme klang gellend, die Reimworte wurden, als er im Jubelrausch vor dem Entlarvten hersprang, hoch und schrill herausgestoßen. Weder Rache noch Triumph hatte die Oberhand. Das Gelingen war zu einer neuen Quelle fieberhafter Spannung geworden auf das, was sich aus ihm entwickeln würde. Nicht Genugtuung, neue Erwartung erfüllte den Rastlosen. Die Darstellung hob hier gewissermaßen den Puls der Dichtung. Der erklommene Gipfel wurde sogleich zur Staffel für ein höheres Emporsteigen.

In der auf die Exstase folgenden Erschlaffungspause schienen ihm selbst Bedenken über seinen Geisteszustand zu kommen («Mein

Verstand ist krank» — tief ernst, wie man unter dem Deckmantel einer scherzhaften oder gleichgültigen Bemerkung eine innere Wahrheit preisgibt). Auch der Mutter gegenüber («Es ist kein Wahnwitz») wehrte er die Andeutung, daß er krank sei, mit jener ängstlichen Hast ab, welche verriet, daß ihm selbst der Gedanke nicht fremd sei.

Den Monolog III, 3 sprach Kainz, nachdem er auf der Schwelle gestutzt und auf den Zehen durch das Gemach des betenden Königs gehuscht war, schon in der zweiten Tür, im Abgehen. Es fiel ihm offenbar gleich beim Betreten des Zimmers ein, daß er's jetzt tun könnte. aber statt zum geraden Anlaufe, schritt er unwillkürlich zur Vorsicht, und diese erzeugte die Erwägung, welche ihrerseits die Tat unmöglich machte. Er zog bei den ersten Worten das Schwert; die ganze Rede wurde im Flüsterton, in trotziger logischer Schärfe gesprochen. Sein Gemüt verhärtete sich zusehends («Und wäre sie zehnfach unsere Mutter» — als Zusatz nach einer Pause in herbster Bitterkeit, die eine Selbstverwarnung vor dem äußersten am Platze erscheinen ließ. «Und Dolche reden» — im Gegensatz von brauchen. Garrick betonte Dolche, mit der Motivierung, Hamlet habe bei dem Vordersatze den Nachsatz noch gar nicht im Sinne und denke noch nicht an die Möglichkeit des brauchens).

Selbst der Tod des Polonius jagte ihm nur momentanes Entsetzen ein. Er sank entgeistert auf einen Stuhl: «Ja, eine blutige Tat». Aber schon im Nachsatz war jedes eigene Schuldgefühl ausgelöscht, verschwunden hinter seiner Anklage der Mutter. Hamlet stand als Richter vor ihr in gebieterischer, zorniger Strenge. Die Erscheinung des Geistes, hier unerwartet, wirkte intensiver als im ersten Akt. Er taumelte mit einem Aufschrei zurück. Aber sein Benehmen gegen die Mutter erhielt auf die Mahnung des Vaters nur einen äußerlichen und flüchtigen Anflug von Zärtlichkeit. Es war mehr ein Dulden als ein Erwidern ihrer Annäherung. Aus Angst, sich in Weichheit zu verlieren, fiel er, wie es nervöse Naturen so häufig pflegen, ins andere Extrem. Die Mutter kniete vor ihm; er, als der unendlich Reifere, gab ihr Lehren und sprach ihr ins Gewissen.

Wie fast immer und überall krankte diese Szene trotz der an sich vorzüglichen Darstellerin an der falschen Interpretation der Mutter. Es ist ein unbegreiflicher, aber eingewurzelter Mißgriff, die Königin, diesen Inbegriff weiblicher Haltlosigkeit und lebenslanger Unmündigkeit, diese weibliche Null, die, tugendhaft an der Seite des edlen Gatten und gemein neben dem Gemeinen, ihren Nennwert erst

durch den ihr zugesellten Mann erhält, von der Heroine spielen zu lassen. Gertrud ist in ihrer ausgesprochenen Sinnlichkeit eine Verkörperung des weiblichen Triebes. Nur wenn sich ihrer Begehrlichkeit Schönheit, ja, ein noch jugendlicher Reiz und ihrer Schwäche liebenswürdige, weiche, geschmeidige Anmut gesellt, wird sie zu einem lebenswahren Geschöpf, und der Zuschauer findet sich, wie mit allem Natürlichen, das er verstehen kann, mit ihrem traumgebundenen Instinktleben ab, dem das Gleichgewicht ethischer Kräfte fehlt.

Nur wenn die Unreife der Mutter genügend hervortritt, erscheint Hamlets Gebahren hier nicht überroh. Dem Gequälten reißt die Geduld über ihrem spielerisch kindischen Wesen, das, ohne Sinn für den Ernst der Stunde, immerdar am Gängelbande gehalten sein will. Solange die Königin als ehrwürdige Matrone in imposanter charaktervoller Schönheit vor uns steht, muß Hamlets Verhalten gegen sie etwas Abstoßendes, Widernatürliches haben.

Im vierten Akt setzte Kainz bei seinem Auftreten die Fiktion voraus, als wäre er, von dem eklen Geschäft der Fortschaffung des toten Polonius angewidert, davongelaufen. Er trat wie gehetzt auf, rieb sich Arme und Hände, gleichsam um sie zu reinigen und warf sich auf ein Ruhebett. So trieb er mit Rosenkranz und Güldenstern seinen grausigen, doppelsinnigen Spaß. (Listig: «Die Leiche ist beim König»; schwermütig seufzend: «aber der König ist nicht bei der Leiche».) Gegen den König ließ er nunmehr jede höfische Respektbezeugung außer acht. Er erhob sich kaum vor ihm und lümmelte sogleich wieder in nachlässiger Haltung. Er wurde frech. Der König verlor die Selbstbeherrschung. Auge in Auge standen sie sich gegenüber, haßerfüllt, Todfeinde. Aber Hamlet übertrumpfte den König. In seinem «Ich sehe einen Cherub» erklang eine Stimme des Gerichtes, die dem Schuldbewußten durch Mark und Bein ging. Die Hand, die ihm Claudius zum Abschied reichen wollte, ließ er verächtlich fallen. Einer seiner wahnwitzig-klugen Einfälle blitzte in seinen Augen auf. Mit einem schlauen Kichern, das seiner Umgebung wie Geistesstörung erscheinen mußte, sagte er: «lebt wohl, liebe Mutter». Die Deutung erfolgte in spitzfindig-trotziger Rechthaberei.

Der physische Ekel, den Hamlet, der so furchtlos über den Tod Sinnende, vor Polonius' Leiche empfand, machte sich auch bei der Betrachtung des Totenschädels (V, 1) geltend. Er faßte ihn mit absichtsvoller Vermeidung der unmittelbaren Berührung, die Hände in den Mantel gehüllt. Bei dem Gedanken an den Geruch des toten Alexander schüttelte ihn Ekel und Grauen. Er besaß einen hohen

Grad von moralischem Mut, aber eine gewisse körperliche Zimperlichkeit stand ihm im Wege. Das war es schließlich auch, was ihn zur Blutrache untauglich machte.

Während Opheliens Begräbnisses stand er mit dem Rücken zum Publikum, auf Horatio gestützt und lange mit ihm ringend, bis er sich losriß, um an das Grab zu stürzen. Die phantastische Wildheit seiner Natur machte sich in einem elementareren Ausbruch Luft, mehr die spontane Reaktion auf die prahlerischen Beteuerungen des Laertes, die er widerlegen und überbieten will, als ein echter Herzenserguß.

Die unwürdige Bühneneinrichtung — die selbst den Monolog IV, 4 ausschaltet — brachte es mit sich, daß Hamlets leidenschaftliche Nervenentladung auf dem Friedhof unvermittelt und ohne Szenenwechsel in die Abklärung philosophischer Resignation und edler Todesbereitschaft überging. Die Lust am Fechten machte ihn heiter. Im letzten Augenblick brach die in seiner Natur liegende Grausamkeit noch einmal durch. Mit Rapier, Gift und Dolch wütete er gegen den König und versetzte dem Toten noch einen Fußtritt. Der sterbenden Mutter stand er nur wenig bei. Gegen Laertes ward er weich. Streichelnd suchte ihn seine Hand in der Hast des Todes. Schon in die Knie gebrochen, rang er mit Horatio um den Giftbecher, ließ sich von ihm aufrichten und sprach stehend, auf ihn gestützt, fest und ohne starken Todeskampf von Fortinbras. Er ließ sich zu einem seitwärts stehenden Lager geleiten. Während man ihn darauf hob, sagte er die letzten Worte: «Der Rest» — schon stimmlos, und mit einer Handbewegung nach dem Munde, die das Versagen der Sprache andeutete, als aushauchender letzter Seufzer: «ist Schweigen». Ein Schauer durchrieselte die Glieder, das Haupt sank auf die Brust, während die strahlenden Augen sich zu dem letzten brechenden Blick öffneten und die Verklärung des Todes das bleiche abgezehrte Antlitz übergoß. Man legte den Entseelten auf dem Lager zurecht.

Hatte Kainz im Hamlet den aus einem Übermaß von Affekt und tätigem Intellekt im Handeln gehemmten unschlüssigen Menschen dargestellt, der mit allen Fasern seines überfein entwickelten Nervensystems nach Selbstzucht strebt, so setzte er ihm in der zweiten jener phantasievollen Ichnaturen, in Richard II. das auf ähnlichen Voraussetzungen beruhende, ins andere Extrem getriebene Gegenstück an die Seite: den Nervenmenschen, der maßlos, ausschweifend in seiner Subjektivität, ohne Hemmung seinen Affekten nachgibt und sich skrupelloser Willkür wie haltloser Selbstzerknirschung in gleich uneingeschränkter Hingabe überläßt.

Schon die äußere Erscheinung Richards bekundete den stärksten Gegensatz zu der Hamlets: neben dem schlichthaarigen brünetten Dänen der blondlockige, hellhäutige Brite, neben der puritanischen Trauerkleidung die prunkvollen Gewänder des prachtliebenden Königs; neben Hamlets stolzer, nach Selbstzucht ringender Zurückhaltung Richards selbstherrliche Launenhaftigkeit und unkontrollierte Gereiztheit. Wie er, ohne schön zu sein, doch auch äußerlich nicht ohne faszinierenden Reiz war, so umfloß ihn ein undefinierbarer Zauber, der, bei manchem Abstoßenden in seinem Wesen, nicht Liebenswürdigkeit im hergebrachten Sinne genannt werden konnte. Verwöhnt, leicht gelangweilt, leicht ungeduldig, machte er sein momentanes Empfinden als Herrenlaune geltend. Wenn Kainz den Stab zwischen die zum Zweikampf bereiten Lancaster und Norfolk warf, sah man den plötzlichen Einfall in ihm aufzucken, der sich alsogleich in Tat umsetzte. So führte er sich als den Mann der steten Überraschungen ein, als den Herrscher, dessen Willkür nach der Eingebung des Augenblicks über Menschenschicksale verfügte und keinen Widerspruch ertrug («Sechs Jahr ist er verbannt» — eine Drohung, wie: du haftest mir dafür).

Mit den Gewissensskrupeln hatte dieser Richard sich auch etwaige belästigende Gemütsregungen abgewöhnt. Bei dem sterbenden Gaunt trat er hastig, geräuschvoll, ohne Respekt vor dem Tode ein. Auf Gaunts Reden achtete er so wenig, daß er unterdessen mit dem Gefolge sprach. Erst bei den letzten Worten des Fluches horchte er auf und schien einen Eindruck zu empfangen. Bei der Meldung von Gaunts Tode bekreuzte er sich mechanisch und sprach, gewohnheitsmäßig, ohne innere Teilnahme ein Gebet. Eine lästige Sache war abgetan, und er behauptete das Feld. Das und nichts weiter bedeutete der Vorfall für ihn («Er fiel wie reife Früchte» — triumphierend, mit einem elastischen Vortreten, bei dem der schwebende Schritt den inneren Aufschwung versinnbildlichte).

Zügellos, wie sein Hochmut gewesen, war Richards weiche Trauer bei seiner Landung (III, 3). Sie hatte in ihrer Übertreibung einen phantastischen Schwung, der sie über sentimentale Gefühlsduselei hoch emporhob. Ohne Maß in der äußerlichen Dokumentierung der Ergriffenheit — kauernd streichelte er den heimischen Boden in oft wiederholter, hastig-nervöser Bewegung —, verstieg Richard sich auch in der Einschätzung seiner von Gott verliehenen Würde in schwindelhafte Höhe. Das war nicht jugendlich-schwärmerische Überschwänglichkeit, die eine gewisse Liebenswürdigkeit verklärt, sondern monu-

mentaler Größenwahn, getragen von einem dichterischen Schwung, der in der Krone sein Ideal erblickt («Nicht alle Flut» — groß, breit, pathetisch). Der Zuschauer wurde mehr erschüttert als hingerissen, mehr gebannt als von Mitleid ergriffen, wie es ja überhaupt charakteristisch für Kainz ist, daß sein Hauptstreben und seine Hauptkraft in der Erregung starker, nicht zarter oder zärtlicher Empfindungen lag. Seine Jünglingsgestalten haben mehr durch herbe Jugendfrische als durch Anmut gewirkt, seine Männer mehr imponiert, mehr gefesselt als das Gemüt gepackt, seine Helden mehr Bewunderung als Herzbrechen erregt.

So schloß auch bei seinem Richard die Gewalt des Affektes jede Rührseligkeit aus. Vor dem Unheilsboten Scroop überwältigte ihn nicht Schmerz, noch Wehmut, sondern ein tiefer Groll, dessen Ausdruck mit den Jahren immer bitterer wurde («Das kann ich nicht ändern»), und eine Gereiztheit, die in Überreizung verschwamm («Von Troste rede niemand»). Im höchsten Grade energielos und impressionabel, verbohrte er sich nun mit dem Eigensinn, den er in guten Tagen gegen seine Umgebung gekehrt, in die Qual der Selbstvernichtung, deren Vehemenz sich in realistischer Weise in den äußeren Merkmalen schriller Töne und flackernder Blicke bis zum Zerrbild seiner selbst steigerte («Wohl schiltst du, stolzer Bolingbroke» und «von Richards Macht» — kein verzagtes Sich-selbst-Aufgeben, sondern wut- und haßerfüllt).

Auch noch der vierte Akt stand nicht im Zeichen beträuter oder verdüsterter Melancholie, sondern schmerzlicher Entrüstung über das erlittene Unrecht. Seine Thronentsagung entsprang einer Depressionsstimmung, keiner Überzeugung. Von dem Extrem der Selbstvergötterung ging er unvermittelt zu dem andern des Sich-selbst-Aufgebens über. Sein Schwanken war nicht der Wankelmut des zertretenen Schwächlings, sondern die Überreizung des zu Tode Geplagten: ja, nein, nein ja! Es klang wie ein höchst gesteigertes: ich muß aus der Haut fahren, wenn ihr nicht einhaltet! Es war der Ekel an seiner unmöglichen Lage, es war der Überdruß an seiner Unkraft, die ihr nicht mit einem Schlage der flachen Hand ein Ende bereiten konnte. Hohn und Bitterkeit legte sich gleich einem Panzer um seine verzärtelte Seele. Nur einen Augenblick ward er weinerlich, als Northumberland mit der Anklageakte auf ihn eindrang («Du plagst mich» — mehr die ungeduldige Äußerung aufs höchste angespannter Nerven als eines zermürbten Herzens). Seine wahre Seelenverfassung drückte sich im Wegschleudern und Zerschmettern des Spiegels aus. Es war

eine jener extravaganten, in seinem innersten Wesen liegenden Grillen, die die Erlebnisse nun in gesteigertem Maße hervorlockten. Er kam seiner Umgebung geistig nicht mehr ganz normal vor.

Die Konsequenz, mit der Kainz alle seine Charaktere durchgeführt hat — oft in kräftigster Unterstützung des Dichters — brachte es mit sich, daß Richards stets in Superlativen lebende überschwängliche und brüchige Affektnatur durch keine Demütigung und keinen Jammer zu edler, schlichter Ausgeglichenheit und selbstsicherer Ruhe abgeklärt werden konnte. Er reifte niemals zu männlicher Selbstzucht. Jede Innigkeit, jedes Sich-bescheiden erlebte eine Reaktion des Aufbrausens, in der das ursprüngliche Naturell nachklang. Es berührte kläglich, als herbste Selbstironie, wenn der Fanatiker des Gottesgnadentums nun in seiner Zelle «viel Personen und manchmal darunter auch den König» spielte.

Bei der Musik verklärten sich seine Züge. Gleich darauf aber war sie ihm wieder unerträglich. Er hielt sich die Ohren zu und machte, wie ein verwöhntes Kind, seinem Mißfallen in Lauten Luft, für die der Wiener die mit keinem anderen Wort wiederzugebende Bezeichnung «Raunzen» hat. Sein kurzer Todeskampf war heftig; starkes Röcheln, verzerrtes Antlitz. Vor dem letzten Satz sank er zu Boden.

Es gab im Charakter dieses Richards keine Umkehr, sondern nur ein fortlaufendes Wachstum. Eine geniale Veranlagung, die von keiner entsprechenden moralischen Kraft im Zügel gehalten wird, war der Boden, aus dem das Glück den Übermut in die Halme trieb und das Unglück leidenschaftlichen Weltschmerz und überreizte Grübelei zeitigte, während doch keins von beiden die königliche Hoheit zu zerstören vermochte, die den Kern seiner Persönlichkeit bildete.

So vermied Kainz trotz der vielseitigen Rundung, die er seinen Gestalten gab, dennoch ein allzu zerstreutes Licht. Sie waren immer einheitlich geschaut und der Standpunkt durch ein gediegenes Verständnis der Rolle bestimmt. Er ist ein Beleg für Steeles Wort: wenn der Schauspieler erst die Natur seiner Rolle ganz beherrsche und sie wohl verstehe, würde ein innerlich verarbeitetes, wahres natürliches Spiel und eine leichtflüssige Rede die Folge sein.[1])

Kainz ist auf der Bühne ein Lebenspender ohnegleichen gewesen. Wie jäh und vorzeitig auch der Faden seines Daseins riß, war es ihm doch vergönnt, seine künstlerische Eigenart zu reifer Meister-

[1]) Tatler 201, 1711.

schaft zu entfalten. In dem, was er uns geboten, ist er ein Fertiger gewesen, hat er die seinem Wesen erreichbare Vollendung erlangt. Er konnte darin kaum mehr Höheres erhoffen. Aber noch hatte er nicht seinen ganzen Schatz erschöpft. Noch harrten Seelen poetischer Gebilde ihrer Verkörperung durch ihn — Macbeth, Othello u. a. Noch stand die ihm ungerechterweise verwehrte Betätigung auf dem Gebiete der Regie aus, die seiner Begabung große und lockende Möglichkeiten erschloß. In diesem Sinne hatte seine Entwicklung noch eine weite Perspektive vor sich, und ungezählte ungeborene Kunstwerke sind mit ihm gestorben. Die Klage, in die Grillparzer über den toten Schubert ausbrach, erneut sich uns an dieser Gruft, in der die Kunst einen reichen Besitz, aber auch viel reiche Hoffnungen begraben hat.

The Evolution and Influence of the Elizabethan Playhouse.

By

W. J. Lawrence.

Within the span of Shakespeare's birth and death there took place a vital melioration of the conditions of English acting and playgoing, together with some slight improvement in the status of the player. It is true that, subject to certain reservations, the stage still remained, as it had been constituted by Act of Parliament, a banned vocation. But, if viewed with no favourable eye by the middle classes, the player had already won the countenance of the court, and taken thereby a stride towards his enfranchisement.

In 1576, or nine years before William Shakespeare arrived in London, an epoch-marking event in stage annals had taken place. This was the erection in Moore-fields, outside the city boundaries, of the Theater, a structure without prototype, ranking not only as the first permanent English playhouse but as the first organised public theatre in modern Europe. It is matter of curiosity, as well as importance, that an event which deflected the trend of Elizabethan dramaturgy and led to the immediate systemization of the player's irregular calling should have been brought about purely by force of outward circumstance. No evidence exists to show that up to the period when James Burbage solved a difficult problem by building the Theater under protection of a royal patent, either players or playgoers were otherwise than content with the primitive histrionic conditions obtaining in the several inn-yards. For years it had been customary to give performances twice or three times a week on removable stages — possibly the "boards and barrel-heads" referred to in *The*

Poetaster as the later resource of "strutters" — in the yards of well known hostells like the Cross Keys in Grace-church Street, the Bull in Bishopsgate street, and the Bell Savage on Ludgate Hill. In divers ways these ill-regulated assemblies had given dire offence to the Puritans who constituted the Common Council. In recurrent periods of plague they were always viewed as a menace to the public health, and every outbreak was marked by prohibition of acting. Despite all protests, the players persisted in desecrating the Lord's Day by their performances. Apprentices had been distracted from their work by the allurements of Melpomene and Thalia; there had been "sundry slaughters and maimings of the Queen's subjects" by falling scaffolds and ill-handled stage ordnance; and, worst of all, young maids and good citizens' daughters had been inveigled into "unmeet contracts" in the rooms overlooking the yards. In December 1574 the Common Council had issued an order imposing municipal censorship of the drama, and it was only a question of time as to when the players would be expelled from the city.[1]) Forewarned, however, was forearmed, and, when it came, the blow fell on well protected shoulders.

When a decision was arrived at to migrate northwards to the Liberty of Halliwell, in Shoreditch, with the view of nullifying the gravity of the situation, Burbage and his associates were forced to evolve a suitable playhouse out of their varied experiences, both in public and in private, in town and country. For the reason that the old bull and bear-baiting amphitheatres on the Bankside potently indicated how the greatest number of spectators could be accommodated in the least possible space, the Theater was built, like them, of wood and circular or octagonal in shape. Doubtless its near neighbour of a year or so later, the Curtain, was constructed on similar lines.[2])

Burbage's house was so elaborately decorated that John Stockwood, in a sermon delivered at Paul's Cross on August 24, 1578,

---

[1]) The expulsion probably came circa 1582, but the order is undated. Cf. Mr. E. K. Chambers's review of Ordish's *Early London Theatres* in *The Academy* for August 24, 1895.

[2]) The Theater and the Curtain were two of the four "amphitheatra" referred to by Johannes de Witt. It is plain to be seen that no square-shaped play-house existed in 1593, else of a surety Nash would not have written then in *The Unfortunate Traveller*: "I sawe a summer banketting house belonging to a merchant that was the meruaile of the world ... It was builte round of green marble like a Theater without; &c."

could refer to it as "the gorgeous playing place erected in the fields" "The painted stage" or "painted theatres" is the phrase applied to the two Shoreditch houses at different periods by Gabriel Harvey[1]) in his letters, and Spencer in his *Tears of the Muses* (1591). One recalls in this connexion what Johannes de Witt wrote a few years later concerning the Swan, whose columns were "painted in such excellent imitation of marble that it might deceive even the most cunning."

In keeping with his quality as pariah, the Elizabethan player entertained no very lofty opinion of his calling, made no particular effort to keep the temple of the Muses undesecrated. The fact that neither the Theater nor the Curtain was intended solely for dramatic purposes postulated to some extent their internal arrangement. We know from Stow[2]) that both were built "for the shewe of Activities, comedies, tragedies and histories for recreation." What the word "activities" here implies can be gathered from a characteristic passage in Gosson's *Plays confuted in Five Actions* (1582), wherein it is maintained that the devil entices the eye in the playhouse by sending in "garish apparell, masques, vaulting, tumbling, dauncing of gigges, galiardes, moriscoes, hobby horses, shewing of judgeling castes—nothing forgot that might serve to set out the matter with pompe, or ravish the beholders with variety of pleasure". Other side shows, such as fencing matches, were also held in the Shoreditch playhouses. The public uses to which they were put were practically without limit. Following on the heels of his visit to London in 1596, Ludwig, Prince of Anhalt, wrote a poem commemorative of his travels, in which he pointed out that the English capital boasted four theatres[3]), which were utilised, not only for dramatic purposes, but for the baiting of bulls and bears and for cockfights. Most of these cruel and debasing exhibitions demanded a clear arena: hence probably the main reason why the inn-yard principle of the removable stage was adopted at the Theater and the Curtain. As a matter of fact little deviation took place at either house from the stage conventionalities and playgoing habitudes of the inn-yard era. So insensible was the transition that the space occupied by the ground-

---

[1]) *The Letter Book of Gabriel Harvey*, 1573—1580 (Camden Society 1884), p. 67.

[2]) Cf. T. Fairman Ordish, *Early London Theatres*, p. 45 *et seq.*

[3]) The other two probably being the Rose and Newington Butts, both on the south side. Cf. W. B. Rye, *England as seen by Foreigners*, p. 133.

lings (who remained standing at all save the private theatres for long after Shakespeare's day) inherited the old designation of "yard."[1]) That the later term "pit" was a contraction of "cock-pit", in part confirming the statement of Ludwig, Prince of Anhalt, is clearly indicated in Leonard Digges' lines on *Shakespeare's Poems* (1640):

> Let but Beatrice
> And Benedicke be seen, loe in a trice
> The cockpit, galleries, boxes, are all full
> To hear Malvoglio that crosse-garter'd gull.

As in the inn-yards, acting in the Shoreditch theatres took place in the afternoon by natural light. Beyond the covering in of the circumambient galleries, the two houses remained unroofed. Exposure to the elements having been thitherto the normal experience of the groundling, the perpetuation of his discomfort was accepted with equanimity. A quarter of a century later, however, the public theatres, were to be placed at some disadvantage by the cosiness of the covered-in private houses. One recalls how Webster, in his "Address to the Reader", prefixed to *The White Devil,* accounts for the ill-success of his play (as probably produced at the Curtain in the harsh winter of 1607–08), by averring it was "acted in so dull a time of winter and presented in so open and black a theatre", that it failed to attract a fitting audience.

Following the old inn-yard system, the stage in our earliest theatres was a simple, rush-strewn platform, jutting out prominently into the yard. It had neither a proscenium arch nor a front curtain, both of which were essential characteristics of the picture stage and were not to be permanently adopted in England until the period of the systematic employment of scenery, a year or two after the Restoration. Under such conditions Drama could not be wholly, or even largely, an art of emotional illusion. It was simply a more or less discursive narrative put into action. The story was told rather than realised. With the stage surrounded by spectators and the player embarrassingly close to his public, acting, to be effective, had to be rhetorical and vigorous. With the bulk of the audience noisy and turbulent attention had to be gained by resoluteness of attack and a certain measure of direct appeal.

[1]) So, too, the signboard by which the playhouse was known, the system of preliminary payment at the door and secondary "gathering" in the galleries, and the three trumpet-blasts shortly before the performance were all relics of the inn-yard period.

We come now to the point of departure between the physical conditions of the inn-yard stage and the stage of the first public theatres; or, in other words, to a consideration of the various improvements suggested by the shortcomings and inconveniences of the earlier system. The paramount need of a readily accessible dressing room, with wardrobe and store for properties, led at once to the creation of "the tiring house". So far, however, from being an isolated or hidden structure, this was adroitly conjoined to the stage and made to subserve the purposes of the play. Its composite façade formed a permanent background to the action, and the whole afforded a crude resemblance to the skene of the Attic Theatre of the fifth century. Authentic details of the prime characteristics of the Shoreditch theatres are almost wholly lacking, but these can be soundly, if laboriously, deduced by collating the stage directions in the plays written for the two houses and examining the evidence thus obtained by the light of the information derivable from interior views of subsequent theatres. To some extent the aspect of the tiring house recalled the background of the older stages in the inn-yards, but it would appear that at least one important hint had been taken from the screen of the banquetting halls in the palaces, universities and inns of court, halls in which the players had occasionally given performances. From this source came the principle of the two frontal doors, forming the normal (but not complete) method of entrance and exit.

The deft combination of platform and tiring house was of extremely grateful utility. It permitted of the division of the circuit of action into three distinct parts. The value of this arrangement lay in the fact that, on a stage devoid of scenery, it yielded the necessary illusion of a sudden change of place. First there was the outer platform, or stage proper. To this was appended an inner stage formed by a central passage, or opening, between the two frontal doors of the tiring house, and hidden from view, when not in use, by arras curtains suspended by rings to an iron rod and working laterally. These curtains were commonly known as "traverses". At the back of this recess was the third door of entrance, that "mid-door" of whose employment we read occasionally in old stage directions.[1]) This inner area came to be known in theatrical par-

[1]) Cf. G. F. Reynolds, *Some Principles of Elizabethan Staging* in *Modern Philology* II, 587, note 3. The remoter position of the third door is clearly indicated in

lance as "the study"[1]), probably from the nature of the scene for which it was most commonly employed. But it was utilised for a variety of other interiors, such as caves, arbours, counting houses, prisons, shops, tombs, tents and (occasionally) bed-chambers. Its employment was, to some extent, restricted by the remoteness and obscurity of its position, an inconvenience which almost invariably demanded the bringing in of lights at the commencement of all inner scenes.[2]) Most of the emblematic set-pieces used as aids to the imagination were placed here. One cannot speak of a fixed rule, but they were generally put into position and removed under cover of the traverses. Apart from these traverses (or curtains designed for theatrical use), the stage was also adorned with tapestry hangings or painted cloths. A sufficiency of evidence exists to show that these were changed for draperies of black when Tragedy was performed, but the prevalent idea that the stage was hung with blue for comedies, due to a curious surmise of Malone's, has no foundation in fact.[3])

The third division of the circuit of dramatic action was known as "the upper stage", or what is tersely indicated in the old stage directions as "above". It took the form of a central room on the first story of the tiring house, immediately over the inner stage, and was fronted by a balcony, behind which hung another set of traverses. The upper stage answered indifferently for city walls, Antony's rostrum, or the lookout of a vessel. Many, but not all, upper chamber scenes were acted within this area. Some effects of the kind were more illusively procured by means of practicable windows

---

the following stage direction from *The Second Maiden's Tragedy* (1611) act IV, sc. 3: — "Enter the Tirant agen at a farder dore, which opened, bringes hym to the Toombe wher the Lady lies buried; the Toombe here discouered ritchly set forthe." Here what took place was this. The Tyrant made his exit by one of the frontal doors and the traverses were drawn open, revealing the tomb on the inner stage. Then the Tyrant re-entered by the mid-door at the extreme back.

[1]) For examples of the phrase see *Titus Andronicus* V. 2; *Hamlet* Q. 1. sc. 6, v. 105—8; *The Woman Hater* V. 1; *Life and Death of Lord Cromwell* III. 1 (where the scene is an hotel).

[2]) Cf. *The Two Italian Gentlemen*, Act II. 2; *Satiromastix*, I. 2; *The Martyr'd Souldier*, III. 2; *'Tis Pitty she's a Whore*, III. 6.

[3]) See the induction to *A Warning for Faire Women*; also Tragedy's speech preceding the second act. In *The Rape of Lucrece* (1594) we have the line, "Black Stage for tragedies, and murthers fell". For Malone's conjecture, see C. I. Elton, *William Shakespeare, his Family and Friends*, p. 462.

over the two frontal entering doors.[1]) At many of the theatres. when not in dramatic use, the upper stage was occupied by the musicians and boy-singers. It is matter of certitude that at all houses alike their normal position was on an elevation at the back.[2])

Taking a hint from the habitudes of old inn-yard audiences. Burbage and the other builders of the first public theatres saw fit to make the tiring house a source of revenue by devoting portions of it to the service of the exclusive playgoer. On the same level with the upper stage were constructed a few latticed boxes for spectators, one of which was distinctively known as "the lords' room". Our first definite trace of this aristocratic rendezvous is at the Rose on the Bankside in 1592, but it doubtless had earlier and other existence. In less than seventeen years, however, its use had been abandoned by the nobles to a very inferior type of playgoer, a change which was apparently brought about by the growing fashion of sitting on the stage.[3])

At a period when the players were becoming more and more luxurious in stage attire, the sole theatrical extravagance of the Shakespearean era, it was not to be expected that they would continue to brave the elements with the fortitude and equanimity of their fellow sufferers, the stinkards in the yard. The problem was to afford them shelter from the pelting rain without unduly darkening the house, or obstructing the spectators' view from any part. It was solved by erecting over the stage, at an elevation corresponding to the ceiling of the uppermost gallery in the auditorium, a thatched (or possibly, tiled and leaded) half roof, sloping down from the tiring house and known indifferently as "the shadow" or "the heavens". This curious makeshift had the additional advantage of serving as a sounding board. Proof of the presence of the heavens in Burbage's house is afforded by a quaint metaphorical conceit of Nash's, in his preface to Sidney's *Astrophel and Stella* (1591):

"... Let not your surfetted sight, new come frō such puppet play, think scorne to turn aside into this Theater of pleasure, for

---

[1]) Cf. *Two Angry Women of Abington*, III. 2; *The Insatiate Countess*, III. 1; *Blurt, Master Constable* IV. 3; *The Partiall Law*, I. 5 and II. 5 [anders Jahrbuch XLV, 416]; *Othello*, Q. 1622, I. 1; *The Taming of the Shrew*, Act V [all diese Szenen lassen sich auch ohne «praktikable Fenster» auf der Oberbühne spielen; *window* ist oft = Oberbühne, M. F.].

[2]) See *Shakespeare-Jahrbuch* XLIV, 37—50.

[3]) Cf. *Englische Studien*, Bd. 39, p. 402 *et seq.*

here you shal find a paper stage streud with pearle, an artificial heav'n to ouershadow the faire frame, and christal wals to encounter your curious eyes, whiles the tragicommedy of loue is performed by starlight."

Surmounting the tiring house in the early public theatres, at a slight elevation above the roofing of the galleries, was a turret, or hutch, from which the flag, bearing the symbol of the house, was hoisted an hour or so before the performance. It was here, at short intervals before the entry of the Prologue, the three Trumpet blasts were blown. As a matter of fact, the turret, so far from being purely ornamental, was put to a great variety of useful purposes. Through its apertures stage ordnance were let off, a habitude that led to the destructive fire at Shakespeare's Globe. Here thunder was simulated by "roll'd bullet" and "tempestuous drum"; and here was situated the windlass, or other rude machinery whereby the "creaking throne", or the substantial deity-bearing cloud, was lowered.[1])

Something remains to be said of the arrangement of the auditorium in the Elizabethan public theatre, a portion of the house which practically attained completeness at the outset, so few and trivial are the variations that can be traced. To the first English theatre-builders must the credit be given of having originated the modern system of the three galleries, a disposition commented upon by Samuel Kiechel of Ulm as a novelty, when he visited London in 1585.[2]) Apparently the lowermost and middle galleries were divided into commodious boxes and the uppermost gallery left open. Not all, if any, of the rooms and galleries were provided with seats, although in most parts stools and cushions could be procured by paying extra. Details on this point are, however, somewhat vague. All we know for certain is that the scale of prices diminished in ratio with the height of the gallery. In keeping with this system, "the gentlemen's room", or "twelvepenny room", usually the most expensive part of the house, was situated on the lowermost gallery close to the stage.[3])

[1]) Cf. Prologue to *Every Man in his Humour*; *Cymbeline*, V. 4; *Alphonsus, King of Arragon*, opening of Act I; *The Silver Age*, passim.

[2]) Cf. W. B. Rye, *England as seen by Foreigners*, p. 88. This disposition was unknown in Venice c. 1609. See *Coryat's Crudities* (Glasgow 1905), II. 386. The earliest known view of a modern Italian auditorium is that of the Pergolese Theatre in Florence, engraved in 1657, and reproduced by A. Ademollo in his *I Primi Fasti del Teatro di via della Pergola in Firenze.*

[3]) Cf. *Englische Studien,* Vol. 39, p. 409–411, article on *The Situation of the Lords' Room*

So far as can be determined, no Pre-Restoration playhouse had a separate entrance to every particular section of the building. The public theatres were only provided with two doors, one for general admission to the yard and galleries, and the other (by which the lords and the stool-holders, as well as the actors, entered), leading into the tiring house. Writing to Sir Ralph Winwood on July 8, 1613, Chamberlain conveys intelligence of the disastrous fire at the Globe on St. Peter's Day, "which fell out by a peal of chambers (that I know not upon what occasion were to be used in the play), the tampin or stopple of one of them lighting in the thatch that covered the house, burn'd it down to the ground in less than two hours with a dwelling house adjoyning: and it was a great marvaile and fair grace of God that the people had so little harm, having but two narrow doors to get out."[1]) This curious restriction of the number of entrances was due to the continuance of the inn-yard and bear-baiting system of preliminary payment at the door with subsequent "gathering" inside. "Those who go to Paris Gardens, the Bell Savage, or Theater", writes Lombarde in his *Perambulations of Kent* (1596), "to behold bear-baiting, interludes, or fence-play, must not account of any pleasant spectacle, unless first they pay one penny at the gate, another at the entry of the scaffold, and a third for quiet standing". The perpetuation of this clumsy system, which, subject to some modifications, lasted until considerably after the Restoration, was due to the circumstance that in the early public theatres, the proprietor rarely, if ever, leased the house to the players, preferring to take a proportion of the receipts.[2]) This meant prompt payment and less risk. Hence the reason why the players themselves were remunerated by shares and not by salaries, and were generally expected to provide their own costumes and defray the daily charge for "hirelings". Methods of dividing the receipts varied according to the period and the playhouse. At the Theater the players received "the profitts arising from the doors", and Burbage the proprietor the money gathered in the galleries. But at the second Globe and the Blackfriars half a century later (when the daily charges defrayed by the sharers had considerably increased), the players received "all

[1]) Winwood's *Memorials*, III. 469. Cf. *Reliq. Wotton*, 1685, p. 425, where the play is said to have been *King Henry VIII.*

[2]) Cf. W. W. Greg, *Henslowe's Diary* II. 128 and 134 note; also Karl Mantzius, *History of Theatrical Art*, III. (1904), pp. 82, 109, 146.

the commings in at the dores to themselves and halfe the galleries from the house-kepers." [1])

Except at the first performances of new plays when the ordinary rates of admission were doubled, prices at the public theatres during the strictly Shakespearean era ran from a penny to a shilling. An allusion in Nash's *Martin's Month's Mind* shows that in 1589 admission to the Theater and the Curtain was a penny. This made the playgoer free of the yard, into which one and all hurried. "In the playhouses in London", wrote Gosson [2]) in 1582, "it is the fashion of youthes to go first into the yarde, and to carry their eye through every gallery: then like unto ravens, when they spye the carion. thither they flye, and press as near to the fairest as they can". Ingress to the other parts could be obtained by external staircases, but an extra charge was subsequently enforced, according to the locality, the fee being collected during the performance by "gatherers", who were sometimes pressed into stage service as supernumeraries. Hence the reason why the top gallery is somewhat confusingly referred to in contemporary plays and pamphlets as "the penny gallery", "the two-penny gallery" and "the two-penny room".[3]) The charge for this part would be a penny, but the preliminary payment at the door made the total cost two-pence.

Nothing is more interesting in the social life of the Elizabethan-Stuart era than to note the frequent shiftings of the centre of gravity in the theatrical world. With the erection on the Bankside of the Rose and the Swan in the last decade of the sixteenth century, the tide of fashion set in southward, much to the satisfaction and increase of the Thames watermen. Although differing materially from each other in point of magnitude, the two new houses presented no serious departure from type. One is not unmindful that the evidence of the well-known Dutch drawing of the Swan runs counter to this assertion, but, on the other hand, potent reasons exist for believing that van Buchell's sketch is not a minutely accurate mirroring of the playhouse it depicts at second hand.[4]) It is, indeed, matter for regret

[1]) Halliwell-Phillipps, *Outlines*, 3rd edit. p. 549.

[2]) *Plays Confuted in Five Several Actions.*

[3]) Collier, *Hist. Eng. Dram. Poetry*, 1831, III. 343–344.

[4]) Cf. T. F. Ordish, *Early London Theatres*, pp. 264–270; G. F. Reynolds, *Mod. Phil.* II, 587; Victor E. Albright, *The Shakesperian Stage*, p. 39; *The Tribune*, newspaper, of August 17, 1907, William Archer's feuilleton on "The Growth of the Playhouse."

that we have no completely satisfying view of the interior of a Pre-Restoration playhouse, nothing that corroborates or amplifies the evidence synthetically derived. The *Roxana* and *Messalina* illustrations merely tantalise. Both suffer from the grave defect that even the meagre details presented cannot be authoritatively applied to any particular theatre or kind of theatre. The more illuminative frontispiece to *The Wits, or Sport upon Sport* (1662) — so long misdescribed as a view of the Red Bull but now recognised as a view of a "private" theatre [1]) — cannot be taken strictly as evidence for the Elizabethan period, even if one uses that term in its widest sense. It deals with the surreptitious performances of Cox's Drolls during the Commonwealth, or, in other words, after the general dismantling of the theatres under the repressive act of 1648.

The art and mystery of playgoing, as mordantly revealed by Dekker in *The Gul's Horn Booke* in 1609, must not be too literally applied to the Bankside houses of a decennium earlier. In the intervening period the uprise and vogue of the "private" theatres had brought about certain modifications, not only of the conditions of playgoing, but of dramatic representation. We are prone to look upon all the Southwark theatres as mere summer resorts, forgetful of the fact that performances were given there at all seasons until shortly after the dawn of the new century. At the Rose or the Swan, in and about the year 1595, the performance generally began at two o'clock in the winter and three in the summer, and lasted from two to three hours, according to the season and the duration of light.[2]) Within this limit a drama in five acts, and a brief jig (otherwise a rhymed musical farce) had usually to be given. Although acting was often a matter of uncertainty and largely depended on the state of the weather, meagre bills conveying particulars of the place of performance, the play and the hour were generally posted up in the city a day or two previously. But as excessive rain might occasion an eleventh-hour postponement, the intending playgoer could not be assured positively about the arrange-

[1]) Cf. Victor Albright, *op. cit.* pp. 40—43; *Englische Studien*, Vol. 39, p. 404, note 3.

[2]) Three hours is the period indicated in Whetstone's *Heptameron of Civil Discourses* (1582), and Dekker's *Raven's Almanack* (1609). "The space of two hours and an half and somewhat more" is alluded to in the induction to *Bartholomew Fair*, as played at the Hope in 1614. See also the prologue to *The Lover's Progress*, and the epilogue to *The Loyal Subject.*

ment till he saw the flag hoisted above the theatre. Resort had to be made to the Rose or Swan betimes in order, bodily, to secure a place. For the benefit of those who, through coming early, arrived dinnerless, eatables and drinkables, including fruits, nuts, and bottled beer, were vended in the theatre. No preliminary music to wile away the time was vouchsafed these eager enthusiasts, but powdered tobacco and the latest thing in pamphlets were procurable for a consideration, and the tedium of waiting could be allayed by reading, smoking, and playing cards. Nor must one overlook, in this connexion, the potent attractions of the eternal feminine, which, if denied to the stage lounger, were rife in the galleries. This factor in the economy of Elizabethan playgoing is particularly notable, seeing that in no continental theatre of the sixteenth century, or the first quarter of the seventeenth, was there frank and free interminglement of the sexes.[1])

There was no provision of programmes, as, for other reasons besides the vagaries of the weather, there was seldom any absolute certainty in the Bankside houses as to what would be performed. During Shrovetide and other holiday periods the players were at the mercy of the "saylers, watermen, shoemakers, butchers, and apprentices" then enjoying an unwonted leisure, and had to give them whatever they demanded, or risk the destruction of the theatre.[2]) But to prevent misunderstanding (the playgoer having the right to depart without payment previous to the appearance of the gatherers[3]), it was usual, at public and private theatres alike, to expose on the stage, with the opening of the doors, a titleboard indicating in text letters what piece was about to be performed. Notwithstanding this habituation of the Elizabethan audience to inscribed boards, one sees no reason for believing what has been so often averred, viz., that changes of scene were regularly indicated in a similar way. It is tolerably certain, however, that in plays like *Pericles*, where the action oscillates rapidly from country to country, as well as in plays of the Marlowean order, where the scene occasionally changes while the

[1]) Cf. H. A. Rennart, *Life of Lope de Vega*, Chap. VI; *Coryat's Crudities* (Glasgow, 1905) II. 386; *Quarterly Review*, Vol. 102, p. 416.

[2]) See the remarkably vivid description of these saturnalia in Gayton's *Notes on Don Quixote* (1654).

[3]) This custom, so far as applied to the boxes, long survived the Elizabethan era, and even penetrated into Ireland. It obtained in the Dublin playhouse early in the eighteenth century.

characters remain on the stage, resort was made to inscribed locality-boards to prevent confusion.[1])

Whether in the theatres in the Fields or on the Bankside there was tacit obedience (probably more from force of habit than deliberate bowing to authority) of the City ordinance that "no playing be in the dark, so that the auditory may return home before sunset". This limitation of the traffic of the stage to a period of between two hours and a half and three hours largely conditioned much that was distinctive in Elizabethan dramaturgy, as well as the entire technics of the Elizabethan player. Since time had to be rigidly economised, waits of all kinds were studiously avoided. Speech had to be at once fluent, articulate, and well modulated. Action became well nigh continuous, and the interplay of character upon character a merry-go-round. Act-divisions were indicated rather than realised, and generally lasted no longer than it took a Dumb Show to pass across the stage, or Chorus to deliver a brief speech. Although musicians were to hand, systematic musical interludes were wholly out of the question. Under severe pressure of time the performance could run on without break. Considerably more than half a century ago, it was pointed out by an acute observer[2]), who saw the result without divining the cause, that *Twelfth Night* could be played all in a breath so to speak, without conveying any sense of artifice or incongruity, so naturally do the several actions intermingle without creating confusion.

Although not exactly the first of its order (a select silenced playhouse having been previously established in the Singing School of St. Paul's), the Blackfriars, as built by the Burbages and opened by Henry Evans in 1597 under royal patronage, was the first "private" theatre of importance, and the exemplar of its type. As much a public theatre as any house on the Bankside, it was only private in the sense that privacy was obtained for its better class patrons by charging higher prices of admission, the cheapest seats costing six-pence. But if more was charged, more, as we shall see, was provided.

For the first six years of its history the Blackfriars was virtually a Court Theatre subsidised by the Queen. The lessees were responsible only for rent and repairs, the heavier charges for maintenance, apparel, and furniture for the Children of the Chapel, who composed

[1]) For fuller details, see my article on the subject in the *Shakespeare-Jahrbuch* XLV, 146 [und H. Conrad im Jahrbuch XLVI, 106 ff.].

[2]) Spedding, in one of the Shakspere Society's publications.

the actors and singers, being borne by the royal exchequer. In other respects, the Blackfriars enjoyed a distinction beyond any other playhouse of its era. It was the first London theatre to be honoured by a visit from a reigning monarch. We know for certain that the Queen attended the performance there on Tuesday, December 29, 1601.[1]) This may not have been her first visit and, doubtless, was not her last. The vogue of the young eyases caused much heart-burning among the adult players, especially as Elizabeth, in furthering the interests of the petted children, sought to suppress, or restrict, the other companies.

By reason of the persistence of many of its characteristics, the private theatre formed the connecting link between the platform stage of Shakespeare's day and the picture stage of Dryden's. Others of the type may be briefly referred to. Paul's, reconstituted shortly after the opening of the Blackfriars, had an audience of almost equal distinction, and might have enjoyed a similar vogue, had not its repertory consisted for the most part of "musty fopperies of antiquity". Five or six years later, synchronising with the dawn of James the First's reign, the Children of the Revels had their private house in Whitefriars, to be known later (after its re-edification for the adult players), as Salisbury Court. About 1615 the Cockpit in Drury Lane was transformed into a private theatre and called the Phœnix, from its sign. As often as not, however, it was referred to by its earlier designation. Largely owing to the disrepute of its surroundings, the Phœnix never gained distinction of audience, and the quality of its performances was little superior to that of the average public theatre.

With the building of the Blackfriars came in many vital improvements. So rapid an advance in a single essay was remarkable, for it must be remembered that the divergency of the private from the public theatre was considerably greater than the divergency of the public theatre from the inn-yard. To begin with, the era of the roofed theatre, with acting by artificial light, had now dawned. Again, the Blackfriars was the first of the rectangular, as opposed to the circular, or octagonal, houses. It was likewise the first to

---

[1]) Cf. C. W. Wallace, *The Children of the Chapel at Blackfriars*, p. 95. Several of my details concerning the Blackfriars have been derived from this valuable work, but occasionally I have been compelled to exercise an independency of judgment where the results of extended personal study and research run counter to Prof. Wallace's deductions.

possess a rectilinear auditorium.[1]) Of this the shape and general disposition were almost wholly conditioned by pre-existent circumstances. The Blackfriars was a second floor theatre, constructed in an old monastic hall some 66 feet long by 46 feet broad. Incapable of providing accommodation for more than six hundred people, it was smaller than any existing playhouse, not even excepting Henslowe's "little Rose". But within its narrow confines several innovations of practical issue were at once effected. From being the worst, the pit now became the best part of the house. No longer at the mercy of the elements, it was furnished with benches in gradually ascending rows.[2]) The house had also the regulation three galleries, not, however, as in the existing public theatres, ovoid in form, but running along the three sides of a rectangle. It has been asserted that the Blackfriars was the model for at least two of the later private houses[3]), but it is gravely to be doubted whether the rectangular auditorium was ever repeated in any house of this order. When *Antonio's Revenge* was produced at Paul's c. November 1599, the prologue maintained that "a sullen tragic scene" was adapted to the melancholy of the season —

> Therefore, we proclaim,
> If any spirit breathes *within this round*
> Uncapable of weighty passion
> . . . . . .
> . . . . . let such
> Hurry amain from our black-visaged shows.

The reference here not only indicates the circular disposition of the auditorium, but disproves Professor Wallace's assertion that the

[1]) Hence, Ben Jonson's reference in the induction to *The Magnetic Lady* (as played at the Blackfriars in 1632), to the "oblique caves and wedges" of the house, wherein sat the "sinful sixpenny mechanicks".

[2]) Shirley writes in his masque *The Triumph of Peace* (1634): — "The scene is changed and the masquers appear sitting on the ascent of a hill, *cut out like the degrees of a theatre.*" [Ebensogut auf die Galerien beziehbar! M. F.] The benches of the Blackfriars are distinctly referred to by Thomas Carew in his lines to D'Avenant on *The Just Italian*. Undoubtedly it was from the earlier private houses that the Restoration theatres of the picturestage order derived the principle of the amphitheatrical pit, with the benches systematically covered with green cloth, an arrangement that held good up to the eighteenth century. Abundant evidence of its existence is to hand, owing to the fact that the contemporary continental pit was invariably a standing one, and that several French travellers have testified to the superiority of the English system. Among these are Balthasar de Moncoys (1663), Brunet (1676) and Misson (1698).

[3]) C. W. Wallace, *op. cit.* p. 18 note 3 and elsewhere.

Paul's theatre had no galleries. "This round"[1]) could not refer to the Singing School in which the playhouse was constructed; for that, most assuredly, was rectangular. Moreover, one treads on firm ground in inferring that the Phœnix had curved galleries, seeing that it was constructed in a cockpit, and that Shakespeare in *King Henry V.* makes the Chorus speak of the Globe (or was it the Curtain?) as "this cockpit" and "wooden O."

So much for the Blackfriars auditorium. On turning our attention stagewards what first strikes us is the notable advance towards the slow-coming isolation of the player and his domains. This, however, was matter of accident, not of artistic intention. It was due to the comparitive smallness of the hall. So far from projecting as of old into the middle of the pit, and being surrounded on three sides by the groundlings, the stage shrank proportionately in depth and increased in breadth. It was made to extend right across the hall, a disposition that led to the devotion of some little space at either end to the service of privileged spectators.[2]) Moreover, as the house was designed for strictly theatrical purposes, the stage was made permanent, boarded in below and embellished along the front with a carved balustrade. Much inconvenience must have been experienced by the players on the old removable, unpalisaded stages (of the type represented in the well-known Swan sketch), more particularly in connexion with the working of traps, always a vital factor in Elizabethan performances. Few theatres but must have had several of these traps; many plays demanded the simultaneous employment of three or four.[3]) The Induction to *The Poetaster* shows that the Blackfriars stage had a central trap, and the masque in *The Maid's Tragedy* indicates the use of others. Hence one reason why the

[1]) One is always safe in taking these references literally, provided one is certain of the place of performance. Thus, in the prologue to *The Whore of Babylon*, as written for delivery at the Fortune, we have "the charmes of silence through *this square* be throwne."

[2]) If this new system of stage-building was followed at all the later private theatres, as Prof. Wallace infers, then we have no authentic view of the interior of any house of the order. The *Roxana* and *Messalina* prints both show projecting stages; and the frontispiece to *The Wits*, despite presenting signs and tokens of the private theatre in the matter of artificial lighting, indicates the groundlings on two sides.

[3]) Cf. *The Whore of Babylon* (Fortune Theatre), the Dumb Show of Falsehood (Edit. Grosart, p. 243); *If It Be Not a Good Play, the Divell is in it* (Red Bull), epilogue of Hell; and *Messalina*, V. 3.

stoolholders could not have sat about promiscuously, and must have been assigned a circumscribed position. It is noteworthy also that with the introduction of the permanent stage came speaking in the cellarage: instance, the Ghost in *Hamlet.*[1])

Beyond the fact that there was considerable elaboration of spectacular effect[2]), stage routine at the Blackfriars ruled much as in the public houses. But some modification of the old physical conditions was clearly brought about by the complete roofing and the consequent resort to wax and tallow for lighting purposes. We know that the turret and its flag disappeared: and we can assume that "the shadow" was dispensed with. No other material alteration in stage regions took place, save a vital change in the position of the two main entering doors. On the old removable stages no permanent projections beyond the straight front of the tiring house were practicable. Accordingly the two doors with their surmounting windows had to be flush with the façade. This arrangement was more calculated to satisfy the vision of the main body of spectators than suit every possible variety of dramatic situation. Detours had to be made where passages across the stage were demanded. Scenes where the action took place at opposite upper windows in a street were impossible to visualize. Hence situations such as that in *The Devil is an Ass*, II. 2, had to be eschewed. But on the permanent stage of the Blackfriars these difficulties and restrictions were obviated by placing the two main entering doors and their overhanging balconies in an oblique position at either end of the tiring house.[3]) A host of later

[1]) In all the public theatres preceding the Blackfriars, as well as in the Blackfriars itself, the cellarage must have been about five feet deep, neither more nor less. The stage was on a level with the line of vision, and there could have been no excavation in houses where the scaffold was occasionally removed for the holding of other entertainments. This also applies to the Blackfriars but for a different reason — the peculiar location of the theatre.

[2]) Note the practicable working fountain in *Cynthia's Revels*, a characteristic feature of the Court mounting of the period.

[3]) Cf. *Shakespeare-Jahrbuch*, XLIV, pp. 165—66, Mr. William Archer's reprinted article on "The Fortune Theatre"; Albright, *op. cit.* pp. 47—49. The Dutch sketch of the Swan illustrates the older method. Had this obtained at the Blackfriars, Perigot's opening speech in the fifth act of *The Faithful Shepherdess* would have seemed absurd. Immediately on his entry he espies Clorin seated in her cabin (i. e. on the inner stage) and says —

> "Yon is her Cabin, thus far off I'll stand
> And call her forth; for my own unhallowed hand
> I dare not bring so near yon sacred place."

stage directions testify to the gratefulness of this arrangement. For example, in *The Malcontent*, V. 2, we have "Enter from opposite sides Malevole and Maquerelle singing."[1]) The older directions of this sort read "enter from the one door ... the other door." So much more satisfactory in its results was this new oblique disposition that it was adopted in all subsequent public and private theatres, with the possible exception of the Hope. Not only this, but it afforded the prototype of the proscenium doors and balconies of the Restoration picture-stage, a conventionality that maintained its sway in the English Theatre to a period almost within living memory.

The Blackfriars custom of sitting on the stage, so agreeable to those who carried a year's revenue on their backs, and desired to "publish a handsome man and a new suit," quickly spread to the public theatres, despite the grumbling of the players, the girdings of Jonson, and the vigorous protests of the groundlings. Not, indeed, until near the middle of the eighteenth century was the stool-holder to be wholly banished from the scene.[2]) In Pre-Restoration days the presence of these intruders militated against the procuring of sustained scenic illusion by means of material accessories, with the result that properties remained in their primitive stage of symbolism. It was only in the imitation of natural phenomena that realism was aimed at. Thunder, lightning, rain, mists[3]), blazing stars, the singing of birds, all were illusively simulated.

At "the torchy Friars" good music was a predominant characteristic. The gross afterpieces, known as "jigs", which had so long delighted the rough frequenters of the public theatres were abandoned in favour of intercalated song and dance. But the change had as little outer influence as the new custom of playing music in the interacts, which could not be readily adopted in the public theatres owing to the necessity for husbanding time.

---

[1]) See also *Nice Valour*, III, 3; *Four Plays in One*, Sc. 4. (*The Triumph of Love*), dumb show; *The Little French Lawyer*, III. 1; *The Chances*, V. 3; *Wife for a Moneth*, II. 1.

[2]) Dekker discourses upon this incubus with delicious irony in *The Gul's Hornbooke*. For a vivid picture of a typical Blackfriars audience at a somewhat later period, see H. Fitzjeffrey, *Notes from Blackfryers*, 1620.

[3]) Mists (as in *Arden of Faversham*, IV, 2 and 3) were effected by smoke arising from a trap. For mimic rainstorms, see *If It Be Not a Good Play, the Divell is in It* (ed. Pearson, III, p. 326); and *The Brazen Age*, Act I, Dumb Shew. It is impossible to divine how this effect was managed.

The high reputation for its music gained by the Blackfriars early in its first, or subsidised, period was never afterwards lost or rivalled. In the beginning this distinction was largely attained by the quality of the prelude with which it regaled its patrons for a whole hour before the play.[1]) The strange thing was that, notwithstanding all these extraneous musical features, the earliest comer was not detained at the Blackfriars any longer than three hours, or about the limit of a public theatre performance.[2]) This dispatch is all the more curious seeing that the necessity for undue rapidity of action had been precluded by the employment of artificial light. But it may be that strict economy ruled, wax and tallow being expensive.

It is noteworthy that the two innovative theatres of the Elizabethan era, each typical of its class, were built by James Burbage. But Burbage's death apparently took place before the Blackfriars was finished, and the work was probably completed under the superintendence of his son Richard. There is here an important continuity, for the younger Burbage constructed in 1598, largely out of the material of the demolished Theater, the never to be forgotten Globe on the Bankside. All the theatrical improvements of the age were therefore due to the enterprise of the one family, father and son. It must not be overlooked that the Globe was in the direct line of progress. Although its auditorium had all the normal characteristics of the older public theatres, some melioration took place in the arrangement of the stage, based on the improvements at the Blackfriars.

We have no authentic view of Shakespeare's famous theatre on the Bankside, but we know at least that it was circular in outline.[3])

---

[1]) See the important extract from the Diary of Philipp Julius, Duke of Stettin-Pomerania (1602), given by C. W. Wallace, *op. cit.*, Chap. IX. Beyond doubt the Blackfriars custom formed the prototype of the "First, Second, and Third Music" of the Restoration period. Hence the tenor of the Duke's remarks is curiously iterated by later visitors, such as Sorbières (1664) and Magolotti (1669). In the belated *Travels* of the latter we read, "before the comedy begins, that the audience may not be tired with waiting, the most delightful symphonies are played; on which account many persons come early to enjoy this agreeable amusement".

[2]) The actual traffic of the stage rarely exceeded a period of two hours. See prologue to *The Two Noble Kinsmen* and to *Love's Pilgrimage*.

[3]) Halliwell-Phillipps, in his *Outlines*, identifies an uninscribed, turretless playhouse in Hondius' view of North and South London in Speed's *Theatre of Great Britaine* (1610), as the Globe. But Fleay (*Chron. Hist. Eng. Stage*, p. 146)

Whether or not it was the "wooden O" referred to by the Chorus in *King Henry V*, it was certainly the house spoken of in the prologue to *The Merry Devill of Edmonton* in 1608:

> "We ring *this round* with our invoking spelles."

Surrounded by dykes and reached by light bridges, the Globe stood on a sort of islet. Its situation is vividly pictured in Ben Jonson's *Execration upon Vulcan*. Over its galleries was a thatched roofing, an arrangement that eventually occasioned its destruction by fire. Unlike most of the other Bankside houses, its record remained unsullied by bull and bear-baiting. Since it was strictly a playhouse, we may take it that, after the manner of the Blackfriars, it had a permanent, palisaded stage, projecting, however (as in the earlier public houses) into the yard. That the Globe stage was surrounded on its three sides by a low balustrade possibly with the view of resisting the encroachments of the groundlings, can be gleaned from Middleton's allusion in the poetical introduction to *The Blacke Booke* (1604). Lucifer, on ascending to speak the prologue to his own play, says —

> "And now that I have vaulted up so high,
> Above the stage rails of this earthen Globe,
> I must turn actor and join companies."

There seems to be no valid reason for doubting that one invariable concomitant of the permanent (as opposed to the removable) stage was the oblique entering doors. Some slight evidence exists to show that the Globe had these. In *The Merry Devill of Edmonton*, V. 2., as performed there, the scene represents two opposite inns whose signs have been mischievously stolen or transposed. Note that the host of the George refers to his rival as "mine overthwart neighbour." The situation demands two opposite doors, with or without overhanging signs, and could not be realised by two doors ranged along a straight line in the front of the tiring house.

Shortly after the opening of the Globe, two other public theatres were built on the north side of the river, the Red Bull in St. John's

---

traverses this ascription in pointing out that the so called Globe is more likely the Rose. No reliance can be placed on the evidence of the old maps. They were based for the most part on surveys made many years previously; and in them the Bankside theatres are seldom correctly located.

street, Clerkenwell, and the Fortune in Golden Lane, Cripplegate.[1]) Although both were in the some category they were not of equal reputation. From first to last. the Red Bull seems to have been infected by a rough and ready type of playgoer, who delighted in nothing but resounding melodrama and excessive declamation. That the audiences at the Fortune were of an entirely different and wholly superior order is shown by the experiences of Orazio Busino, chaplain to the Venetian Ambassador, who visited the theatre in 1617 to see *The Duchess of Malfy*. After writing, wonderingly, of the "respectable and handsome ladies", richly dressed, some of them in masks and wearing three pairs of gloves, whom he found sitting in happy promiscuity with the men, he goes on, "but the very best treat was to see such a crowd of nobility so very well arrayed that they looked like so many princes listening as silently and as soberly as possible."[2]) No higher praise could have been given to the aristocratic audience of the Blackfriars.

Built in 1599, after the general disposition (but not the form) of the Globe, the Fortune was a square-shaped theatre with a rectangular auditorium. It enjoys the distinction of being the only Pre-Restoration playhouse which can be scientifically reconstructed. Basing on its extant building contract, and supplementing the incomplete details by knowledge derived from other sources, Mr. Walter H. Godfrey, the well-known London architect, has drawn up a series of elaborate plans which visualize satisfactorily the main characteristics of the first Fortune.[3]) The only seriously debatable point in connexion with this sound reconstruction is the position of the staircases, which, on due reflection, would appear to have been external.[4])

[1]) No authentic view of either has come down to us. Albright (*op. cit.*, p. 45) plausibly identifies the *Messalina* illustration as a view of the Red Bull, an ascription which, at first sight, seems borne out by what Baker (*Biog. Dramatica* 1782, I. 266) says of Thomas Jordan, viz that he was "a performer belonging to the company at the Red Bull, and acted the part of Lepida in the tragedy of *Messalina*." But difficulties crop up on further examination. The King's Revels men shifted about from theatre to theatre, and we have no record of the house where Richards' tragedy was first produced. And even if we had, we have no evidence to show that the view on the engraved titlepage represents the stage of that particular theatre.

[2]) *The Quarterly Review*, Vol. 102, p. 416.

[3]) For the designs, contract, and excursus, see Mr. Godfrey's article, "An Elizabethan Theatre" in *The Architectural Review* for April 1908. Cf. *Shakespeare-Jahrbuch* 1908, pp. 159—166, *The Fortune Theatre*.

[4]) See my review of Mr. Godfrey's plans in the article on "The old Fortune" in *The Tribune* newspaper of October 23, 1907.

It only remains to add that within the strictly Shakespearean era a complete cycle of theatre-building took place. The last public playhouse erected in the poet's lifetime — the malodorous Hope on the Bankside — was a reversion to type. Modelled largely on the Swan, the Hope was provided with a removable stage, so that it might maintain the unsavoury traditions of the old Bear Garden which it had superseded.

In reviewing the story of the English drama and its habitat in the seventeenth century, it is impossible to draw any sharp line of demarcation. The outbreak of the Civil War simply indicates (in military phrase) a marking of time, not a dismissal. When activities were renewed it was on the old basis. The first theatres of the Restoration period were strictly of the Elizabethan order. Even when these were superseded one cannot say that the platform stage passed away and left no trace. Some of its physical characteristics and not a few of its conventionalities became the inheritance of the picture stage. So too, many of the playgoing customs of Shakespeare's day lasted until Congreve's. The great Elizabethan impetus cannot be said to have wholly spent itself until the middle of the nineteenth century.

Chronological List of Elizabethan, and quasi-Elizabethan, Playhouses (1576–1663).

The Theater.

Unroofed theatre; situated in Moore-fields, Shoreditch; built by James Burbage, 1576; pulled down, 1598; authentic views of, none.[1])

[1]) Cf. G. P. Baker, *The Development of Shakespeare as a Dramatist*, pp. 36, 125, 135. Prof. Baker here reproduces the rude depictions of two buildings from Ryther's Map of 1604, which he identifies as the Theater and the Fortune, forgetful of the fact that the two houses were never standing at the one time. Perhaps, on second thought, he would be inclined to say that they represented the Curtain and the Fortune — a plausible ascription. But even here there are difficulties. The supposed view of the Fortune is more like a church than a theatre. It has a steeple surmounted by a flag. The flag does not necessarily prove the theatre. In Hondius' view of London in 1610 (reproduced as a frontispiece by Prof. Baker) two city churches are shown with a similar adornment.

The Curtain.

Unroofed Theatre; situated in Moore-fields, Shoreditch; built in 1576; pulled down c. 1630; last referred to in 1627; authentic views of, none.

Paul's.

First roofed theatre; situated in the Choir Singing School, near the Convocation House (St. Paul's); built c. 1581; suppressed, 1590—1596; last trace of, c. 1608; burnt down in Great Fire, 1666; authentic views of, none.

Newington Butts.

Unroofed theatre; situated in Lambeth; built c. 1586; pulled down c. 1603; authentic views of, none.

The Rose.

Small, unroofed theatre; situated on the Bankside in Southwark; built between 1587 and 1592; first referred to in 1592, last in 1603; authentic views: (exterior), Norden's Map, 1593; Ryther's Map, 1604.

The Swan.

Unroofed theatre; situated in Paris Garden, Southwark; built 1593 by Francis Langley; pulled down c. 1635; authentic views of: — (Interior) Van Buchell's sketch, after de Witt, 1596; (Exterior) Visscher's Map, 1616; Manor Map, 1627.

Blackfriars.

Small, roofed, second-floor theatre; situation, Blackfriars; built 1596, pulled down August 6, 1655; authentic views, none.

The (First) Globe.

Unroofed theatre; situated on the Bankside; built 1598; burnt down June 29, 1613; authentic views, none.

The (First) Fortune.

Unroofed square theatre; situated in Golden Lane (afterwards Red Cross Street) Cripplegate; built 1600; burnt down December 9, 1621; authentic views, none.

Red Bull.

Unroofed theatre; situated in St. John Street, Clerkenwell; built c. 1600; enlarged in 1632; last used as playhouse 1663 (see *Pepys' Diary*, April 25, 1664); authentic views, none.

Whitefriars.

Small roofed theatre; situated near Salisbury Court, Fleet Street; built c. 1608; last referred to, 1621; authentic views, none.

The Hope.

Unroofed Theatre and Bear-baiting arena; situated on the Bankside; built 1613; pulled down 1656; authentic views: (exterior), Visscher's Map, 1616; "Cittie of London" Map, 1646; "Londonopolis" map, 1657.

The Second Globe.

Unroofed theatre (on site of but much superior to, the first house); built 1614; pulled down 1644; Exterior View of: Visscher, 1616.

The Cockpit, or Phœnix.

Small roofed theatre; constructed in the Cockpit in Drury Lane c. 1617; dismantled 1649; last used 1664.

The Second Fortune.

Unroofed, brick theatre; erected on site of older house, c. 1623; dismantled in 1649, and never afterwards used as a playhouse; serving as a secret conventicle in November 1682; later used as a brewery. For exterior view in final stage, see Wilkinson's *Londina Illustrata.*

Salisbury Court.

Roofed theatre; situated in Salisbury Court, Fleet Street; built 1629; dismantled 1649; last used 1661; destroyed by Great Fire, 1666; Authentic views, none.

Vere Street.

Oblong roofed theatre; situated in Vere Street, Clare Market; built in a tennis-court; last constructed house of the Elizabethan order; opened by Killigrew and the King's Company, November 1660; closed April 1663; For view of ruins of, see C. W. Heckethorn, *Lincoln's Inn and the Localities Adjacent*, p. 138.

Der Elisabethanische Horaz.

Von

Otto L. Jiriczek.

Die rege Übersetzertätigkeit, die einen der markantesten Züge der frühelisabethanischen Literatur bildet, ist in ihrer Bedeutung als Gesamterscheinung längst gewürdigt. Wie ihr novellistischer Strang Tausende von Fäden zu dem Riesengewebe der englischen Dramatik lieferte, so ist der antike Einschlag in die Allgemeinbildung der Zeit im wesentlichen ihr Werk: sie trug Kenntnis der Antike in Kreise, denen der aristokratische und gelehrte Bildungsweg humanistischer Studien verschlossen war.

Trotz der zahlreichen sprachlichen und literarischen Interessen, die selbst den bescheidensten Leistungen dieser Übersetzungsliteratur einen gewissen Wert verleihen, ist für ihre Zugänglichmachung durch Neudrucke noch nicht ausreichend gesorgt. Die neueste Bibliographie von Übersetzungen antiker Klassiker aus der Tudor- und Stuartzeit (Cambridge History of English Literature, IV (1909), p. 435ff.) bringt aus dem 16. Jahrhundert (bis 1603) allein an hundert Nummern bei, deren weitaus überwiegender Teil noch des Neudruckes harrt und außerhalb der großen englischen Bibliotheken unzugänglich ist.

Zu den Denkmälern der Übersetzungsliteratur, an denen die editorische Tätigkeit bisher vorbeigegangen ist, gehört seltsamerweise auch eine Leistung, die schon ihres Gegenstandes willen lebhaftes Interesse für sich beanspruchen darf, die erste englische Horazübersetzung von Thomas Drant, 1566 und 1567. Kenntnis des römischen Dichters, der in den obersten Klassen der Lateinschulen gelesen wurde (s. Anders, Shakespeare's Books, p. 10f.), war den gelehrten Kreisen des 16. Jahrhunderts natürlich nicht fremd; Elisabeth prunkt in einem Privatbriefe aus ihrem 17. Jahre mit einem Zitat aus «Orace», das übrigens nicht horazisch ist (s. Jessopp,

Dictionary of National Biography, Re-issue vol. VI, p. 624, im Artikel Elizabeth), und hat ihre spröde Feder gelegentlich auch an einer Übersetzung aus Horaz versucht (s. Seccombe and Allen, The Age of Shakespeare I 211); in der poetischen Theorie der Elisabethaner spielt der Verfasser der Ars Poetica eine große Rolle (s. Gregory Smith, Elizabethan Critical Essays, I, p. LXXIV f.), und für dichterische Bearbeitung einer Satire bietet bereits Wyatt ein Beispiel. Einen Vorgänger als Horazübersetzer hat Drant jedoch nicht. Das ist nichts verwunderliches. Dem Leserkreise, an den sich die popularisierenden Übersetzungen wandten, lag die horazische Dichtung nicht. Sie entbehrt des epischen Stoffreizes, der für Homer und Vergil auch im naiv genießenden Publikum Freunde und Leser warb. Drant scheint Schwierigkeiten gehabt zu haben, sein Werk unterzubringen. Ein Drucker, dem er den Verlag zugedacht hatte, scheute vor dieser Ehre zurück und erklärte dem gelehrten Autor rundweg, das Buch sei nicht «faileable» (= *salable*). Der Bitternis seines Herzens macht Drant Luft mit einem Ausfall auf den Geschmack der Leser an losen Liebesgeschichten à la «Sir Chaunticleare and Dame Partilote» und tröstet sich mit dem Bewußtsein, auch Homer, Vergil, Horaz, Seneca und Sophokles hätten Undank geerntet: «the better the poet is, the more commonlye is he hated» (s. seine Vorrede 1567).

Unter den Poeten, zu denen sich Drant rechnet, hat er freilich nichts zu suchen. Sein Anspruch auf den Dichternamen beschränkt sich auf den Gebrauch metrischer Formen. Im übrigen ist sein Horaz ausschließlich ein Ausfluß der gelehrten und moralpädagogischen Interessen, die seine Laufbahn und Wirksamkeit bestimmten (s. den Artikel «Drant» von A. H. Bullen im DNB, und Cooper's Athenæ Cantabrigienses, vol. I, Cambridge 1858, p. 385ff.). Aus dem St. John's College zu Cambridge als streitbarer Theologe und versgewandter Humanist hervorgegangen, wurde Drant durch einflußreiche Gönner rasch zu geistlichen Stellungen befördert und erhielt schon im Februar 1570 (neuen Stiles) das Archidiakonat von Lewis, zwölf Jahre nach seiner Immatrikulation (1558). Als Beweis seiner guten Verbindungen kann wohl auch der Umstand gelten, daß er wiederholt zu besonderen Gelegenheiten als Prediger berufen wurde. Dem Hofe zu Windsor hielt er am ersten Sonntag nach dem Dreikönigsabend 1569 (= 1570 n. St.) seine modische Kleidernarrheit vor, der Londoner ehrsamen Bürgerschaft am Osterdienstag 1570 und 1572 «at S. Maries Spittle» ihr üppiges Leben (s. w. u.). Daß

er die Kanzel auch zum Austrag persönlicher Zänkereien benutzte, um einen geistlichen Kollegen des Hochmuts, der Heuchelei und Ignoranz zu beschuldigen, stimmt ganz zu dem Eindruck einer galligen Natur, den man aus seinen Werken mehr als einmal empfängt.

Trotz der Kürze seines Lebens — er scheint vor April 1578 gestorben zu sein, nach dem Immatrikulationsdatum zu schließen in der Mitte der Dreißiger — hat Drant acht Druckwerke und einige Inedita hinterlassen (ihre Liste s. a. a. O.), darunter eine ungedruckte und verschollene Übersetzung der ersten Bücher der Ilias. Sie scheint vor seinen Horaz zu fallen und auf dem Original zu beruhen: denn in der Vorrede 1567 versichert Drant, von der Schwierigkeit des Horaz sprechend: «Thys can I trulye fay of myne own experyence that I can foner tranflate twelue verfes out of the gréeke Homer, then fixe oute of Horace». Auch hier war Drant Pionier, denn Arthur Hall's «Ten Books of Homers Iliades» erschienen erst 1581 (obwohl schon 1563 begonnen s. Morley, English Writers XI, Bibliographie s. v. Hall, p. 396) und beruhten auf der französischen Übersetzung des Hugues Salel, Paris 1545.[1]) Was Drant zu der Vernachlässigung des begonnenen Werkes bewog, das ihm den Ruhm des ersten englischen Homer-Übersetzers eingetragen hätte, ist unbekannt. Man darf wohl vermuten, daß das rein poetische Interesse der Ilias zu schwach war, ihn an die Arbeit zu fesseln. Sie fällt aus dem Rahmen seiner sonstigen theologisch-didaktischen Wirksamkeit völlig hinaus. So ging er denn auch — bezeichnend für ihn wie für seine Zeit — an der feinsten Blüte Horazischer Poesie, der Lyrik, achtlos vorbei. Ihre serene Anmut und abgeklärte Ruhe hatten ihm nichts zu sagen. Seinem eifernden Temperament kamen die Satiren und Episteln besser entgegen. Auf sie beschränkt er seine vergröbernde Umdichtung. Die feine urbane Ironie, die eigene Schwächen einschließt, verflüchtigte unter seinen Fäusten, und aus den eleganten horazischen Versen wand er wuchtige Geißeln für seine Zeitgenossen.

Den ersten Teil seiner Arbeit, die Satiren, veröffentlichte Drant, wunderlich mit einer poetischen Paraphrase der Klagelieder des Pro-

[1]) Les dix premiers livres de l'Iliade d'Homere, traduits en vers françois. Nach G. Lanson, Manuel Bibliographique I (1909), waren die ersten neun Bücher bereits 1542 zu Lyon erschienen. Weitere Ausgaben (1555: I—XI; 1570: I—XIII (Beginn), nebst Odyssee I—II von Jaques Peletier; 1580: I—XI von Salel, XII—XXIV von Amadis Jamyn, der XII—XVI bereits 1574 veröffentlicht hatte) s. bei Lanson a. a. O. Hall benutzte (nach G. Smith, El. Crit. Essays II 446) ein Exemplar der Ausgabe von 1555.

pheten Jeremias verkoppelt und von einem Anhang eigener Gelegenheitspoesie begleitet, im Jahre 1566. Der 192 Seiten starke Band (Blattgröße ca. 18 cm × ca. 13 cm) hat folgenden Titel[1]) [p. 1]: A Medicinable / *Morall, that is, the two Bookes of* / Horace his Satyres, En-/*glyſhed accordyng to the* / preſcription of ſaint / Hierome. / *Epiſto. ad Ruffin.* / *Quod malum eſt, muta.* / *Quod bonum eſt, prode.* / The Wailynge of the Prophet / Hieremiah, done into / Englyſhe verſe. / Alſo / Epigrammes. / *T. Drant.* / Antidotis ſalutaris amaror. / *Peruſed and allowed accordyng to the Quenes Maie-/ſties Iniunctions.* / *Imprinted at London in Fleteſtrete* / by Thomas Marſhe. / M.D.LXVI. P. 2 wird von der Widmung eingenommen: *TO THE RIGHT HONO-/rable my Lady Bacon, and my lady Ci-/cell, ſiſters, fauorers of lear-/nyng and vertue.* Gemeint sind Anne, die Gattin des Großsiegelbewahrers Sir Nicholas Bacon und Mutter Sir Francis Bacon's, eine Dame von gelehrter Bildung und stark puritanischen Neigungen, und ihre ältere Schwester Mildred — schon von Roger Ascham zu den gelehrtesten Frauen seiner Zeit gerechnet —, deren Gatte, William Cecil, Lord Burghley, damals Kanzler der Universität Cambridge war. P. 3—7 bringen eine Vorrede «TO THE READER». Auf p. 8 steht ein Gedicht über den Begriff Satire (fünf sechszeilige Strophen, gereimt $a^6 b^5 a^6 b^5 c^5 c^5$, männlich[2]), mit einem Motto aus Priscus Grammaticus de Satyra. Auf p. 9—149 folgen die Horazischen Satiren, auf p. 150 ein lateinisches Zitat aus Hieronymus. P. 151 beginnt die zweite Partie des Buches mit der Überschrift: The wailynges / of Hieremie, done into En- / gliſhe Verſe. Daran schließt sich auf der gleichen Seite eine Art Argument in demselben Versmaß wie die Satiren und die Klagelieder. P. 152 bringt ein kurzes prosaisches Vorwort «an den Leser»: profane Autoren könne, geistliche solle man lesen; die hebräischen Propheten schreiben unfehlbare Wahrheit, die griechischen und lateinischen Dichter «forgeries z leaſyngs»; darum habe er Jeremias übersetzt, und zwar nach dem Original und der Septuaginta, so genau, als es die Verschiedenheit der Sprachen zulasse. Die leiernde metrische Paraphrase — eine grobe Versündigung an der erhabenen Poesie der fünf Klagelieder — füllt p. 153—171. Mit p. 172 beginnt die letzte Partie, bis p. 191 reichend (p. 192 ist frei), eine Sammlung eigener Gelegenheits-

[1]) Rein typographische Verzierungen sind weder hier noch sonst wiedergegeben. Die Schriftarten (Fraktur, Antiqua, Kursiv) genau nach dem Original, die Größenabstufungen der Zeilen aber nicht ausgedrückt.

[2]) Das Reimpaar shower : bower ist gewiß als stumpf zu behandeln.

poesie in englischer, lateinischer und griechischer Sprache, darunter eine Anschmeichelung an Robert Dudley, Earl of Leicester, und ein Huldigungsgedicht an Königin Elisabeth, worin sich die Muse Drants zu der Verzückung aufschwingt:

O, maye not we full rightly tearme,
that ſacred Royall breſte,
A paradize, where chaſte aduice,
of godlineſſe doth reſte? [1]

Die erste Vorrede, halb Predigt, halb literarischer Rechenschaftsbericht, worin sich Drant über die allgemeine Tendenz seines Werkes und über die Grundsätze seiner Übertragung verbreitet, und seine verschrobene Auffassung von Horaz bekundet, lasse ich hier vollständig folgen [2]).

[1]) Original black-letter.

[2]) Das Brit. Museum besitzt zwei Exemplare der *Medicinable Morall*, eins in einem Sammelbande «Tracts», Sign. T. 773. (2), das andere mit dem Horazband von 1567 zusammengebunden, Sign. 76. e. 26. (2); ich scheide diese zwei Exemplare als M^1 und M^2, und habe meiner Abschrift M^2 zugrunde gelegt. — Bei der Wiedergabe sind nicht berücksichtigt: die Originalgröße der Initialen, die Unterschiede der Schriftgröße, Zierleisten, Custoden u. a.; die zwei gleichbedeutenden r-Typen, die Varianten ct, st mit und ohne Ligatur, oo und ee mit und ohne Verschmelzung, w als w oder vv sind nur durch normale Schreibung (r, ct, st, oo, ee, w) wiedergegeben. Unbeabsichtigtes Umspringen der Schriftart bei einem Buchstaben in einem Worte und unbeabsichtigte Spatiierung in einem Simplex sind stillschweigend ausgeglichen, bei Kompositis aber ist keinerlei Normalisierung ungewöhnlicher Zusammenschreibung oder Trennung, Hyphensetzung oder Auslassung vorgenommen. Ebenso ist die Interpunktion unberührt gelassen; nur wo eine Ergänzung zum Verständnis notwendig erschien, ist sie in gebrochenen Klammern ⟨ ⟩ eingefügt; über Änderungen geben Noten Rechenschaft. Bei griechischen Zitaten sind die archaischen Zeichen und Abbreviaturtypen normalisiert, die Setzung oder der Mangel von Akzent- und Spirituszeichen jedoch getreu befolgt.

Der besseren Lesbarkeit halber (namentlich mit Rücksicht auf die englischen und amerikanischen Leser des Jahrbuchs) ist die black-letter des Originals in gewöhnliche Antiqua umgesetzt (außer bei den Titelwiedergaben); hierbei ist für die J-Majuskel der Frakturschrift, die I und Jod vereinigt, I durchgeführt. Kursivierte (lateinische) Schrift entspricht unter allen Umständen dem Original. Wo in black-letter-Texten (neben kursivierten Wörtern) zur Hervorhebung auch Antiqua (stehend) verwendet ist, wird sie hier durch halbfette Typen ausgedrückt. In Titeln und Zueignungsformeln, wo black-letter auch hier mit Fraktur wiedergegeben ist, entspricht die Antiqua dem Original, so daß ihre besondere Kennzeichnung überflüssig war. Wo es notwendig schien Zweifeln über die Schriftart der Originals vorzubeugen, ist auf sie ausdrücklich hingewiesen; um Wiederholungen zu vermeiden, sei gleich hier bemerkt, daß die zwei mitgeteilten Vorreden und alle Horaztexte (sowohl 1566 als 1567) in black-letter gedruckt sind.

TO THE READER.[1]

GENTLE and Chriſtian Reader, / miſerie from our beginninge: and ty- / ranye of appetyte to our ending. The / one will maiſter vs by that wee be / borne: and the other diſquyet vs to / the verye momente that we dye. The / ſelynes of miſerye, ſhoulde, and might be cawſe in vs / to kill, and mortefie the appetyte: but we make the / ſoueraintye of our appetyte, a ſpeedie introduction to / all kynde of myſerie. Appetyte is one waye naturall, / and ſo farre to be allowed of. Againe ſhe is a lawles / luſtinge of the fleſhe, the whiche fleſhe is our owne, ſo / that ſuch appetyte, or luſte, is our neare allye, and in⟨-⟩ / dede altogether ſibbe vs. By the which[2] knotte of alli-/ aunce ſhe will ſtill be acquainted, and vppon longe ac- / quaintaunce growe to a ſtronge, and mightie credit / with vs: as, to leade, z miſleade vs, and moſt vnnatu- / rallye abuſe vs, her owne naturall kinſefolke, and fo- / ſterers. The fleſhe wiſheth after ſundrye thinges, and / that in ſundrye maner: All the whyche luſtynge, is / concupiſcence, or appetite: ſo that Appetite is diuers, / therfore her fruictes are maniſold, her fruictes are ſin- / nes, the guardon of ſynne is deathe: and becauſe we / are all lothe to dye, it were wel done we ſhould marke / ſome leſſons auailable, and reſtoratiue to lyfe. Sinne / is not onely fruitfull in ſpringinge, but if ſhe be crop- / ped, lyke **Hydraes** heades in multiplyinge. It is ther- / fore halfe a victorye to beate her downe: and a try-/ umphante conqueſte to houlde her downe. Neither is / ſhee more ſtronge then ſlye, ſo that when ſhe can not / ouercum vs by puiſſaunce, ſhe will, and doth deceyue / vs by guyle: and failinge to preuaile as a tyraunte, ſhe / neuer faileth to plaie her pagiaunte as an Hypocryte. / Worthilye therfore is ſhe portrayed of the beſte prac- / tyſed, and moſte heedefull painters halfe cladde, and / halfe bare. The philoſophers[3] ſaye, the more groſſe parte / is apparant: and the more hurtefull parte couered or / diſſembled. So that here is wyſedome⟨.⟩ There was / neuer yet coyne ſo well ſtamped, but there hathe bene / forged dyuers the lyke counterfeyts: and the better / coyne, the more counterfeites thereof. The moſte cleare / and brighte vertue, that hathe, or ſhall floriſhe was / neuer ſo modeſte in attyre, but vyce (howe drabbiſhe / ſo euer ſhe hath ben) hath brought to paſſe to be comp- / ted as demure, and matrone like. The more beautifull / the vertue is the more dangerous is her vitious coun⟨-⟩ / terfaite. And becauſe eche like thing tendreth his like, / therfore, ſemblable vertues are deceiued in ſemblable / vices. So that thoſe vertues (ſely innocentes as they / be) receiue for frendes their enemies, for true and very / ſiſters, vntrue and deceitfull foes. Under the winges / of many a good vertue, ſlepeth ſoundly many a lewd / vice.

Mein (seit 1901 geplanter) Aufsatz beruht auf Lektüre und Exzerpierung der Originale im Brit. Museum (Sept. 1910); sämtliche Abschriften habe ich persönlich genommen und doppelt kollationiert, um ihnen möglichste Treue zu sichern; die Vergleichung der zweiten Korrektur mit dem Original durch Miss B. Smythe, London, ergab nur mehr ein paar unwesentliche (noch rechtzeitig verwertete) Kleinigkeiten.

[1]) Schriftart des Originals black-letter, außer einigen Antiquawörtern (hier halbfett) und Kursivierungen (hier ebenfalls kursiv).

[2]) whith

[3]) philophers

Likewiſe the likelyhode that hipocrites ſeme to / haue with the beſt lyued, is to them frō tyme to tyme, / a quiet and moſt eaſefull harbour. Yea, the godly oft⟨-⟩ / tymes not ſo much had in price, as their counterfaits, / diſſemblyng naughtie packs. And how cometh (think / you) to paſſe, this ſo blynde and diſordered a tragedie? / becauſe (as I erſt ſayde) the more parte of vice is co- / uered. And as fewe or none with inſyghte can pearce / through her clothes: ſo fewe or none doo attempt to / deueſt or plucke of her vaile of hypocriſie. **Horace** was / excellent good in his time, a muche zelous controller / of ſinne, but chiefly one that with ſharpe ſatyres and / cutting quippies, coulde wel diſplaie and diſeaſe a glo- / ſer. The holy Prophete **Ieremie** dyd rufully and way- / lingly lamente the deepe and maſſie enormities of his / tymes, z earneſtly prognoſticate and forſpeake the ſo- / rie and ſower conſequents that came after, and ſauce / with teares the hard plagues that had gone before. / Therfore as it is mete for a man of god rather to wepe / then to ieſt: and not vndecent for a prophane writer to / be ieſtyng, and merie ſpoken: I haue brought to paſſe / that the plaintiue Prophete **Ieremie** ſhoulde wepe at / ſynne: and the pleaſant poet **Horace** ſhoulde laugh at / ſynne⟨.⟩ Not one kynde of muſike deliteth all paſſions: / nor one ſalue for all greuances. If a man woulde ca- / lender in mynde the ſequele of tymes, and whome the / world dubbeth as worthies, and culleth as her whel- / pes, and how for ſhewes and pratling of pietie, ſhe pro⟨-⟩ / claimeth fooles holy, admireth fooles, magnifieth foo- / les: and how for not pratyng of pietie, or not gloſyng, / ſhe miſiudgeth the wiſe, diſcrediteth the wiſe, propha- / neth the wiſe: not a thouſand **Democrati**, coulde ſuffiſe / to laugh at the one, nor a thouſād **Heracliti** be enough / to wepe at the other. **Horace** beauſe he was not in a- / ny ſuch time, wherin pretenced forwardneſſe, was an / haruelt to thoſe that pretended it, and a deſpoiling win⟨-⟩ / ter blaſte, to that religion, wherfore it ſemed to be pre- / tēded: he neuer ſe[1] ẏ with the view of his eie, which his / penſiue tranſlater can not but oueruew with the lan- / guiſhe of his ſoule. Natheles ſuch vices as were then / flydge, and incident into that age, he aſſaileth fearcely, / and ratleth vp bitterly. His eloquence is ſomtyme to / ſharpe, and therfore I haue blunted it, and ſomtymes / to dull, and therefore I haue whetted it: helpyng hym / to ebbe, and helpyng hym to riſe. I began this worke / (a thyng of ſmall accompt) two yeres agone, or more, / and haue diſpatched it by piece meale, or inche meale, / with ſmal preiudice or none to my ſtudie or profeſſion. / In the firſt and ſecond Satire I haue taken it a note / beyond the text: afterward plodded on much more pre⟨-⟩[2] / ciſely. At ẏ̊ begynning he is loftie, but afterward won⟨-⟩ / derfully calmed. I dare not warraunt the (Reader)[3] to / vnderſtand him in all places, no more then he did me. / Howbeit I haue made him more lightſom, well nie by / the tone halfe (a ſmall accompliſhement for one of my / continuance) and if thou canſt not nowe in all points / perceiue him (thou muſt beare with me) in foothe the / default is thyne own. This is a true aſſertion: who ſo / but knewe the leaſt part of **Horace** his

---

[1]) Original Komma nach «ſe» (alte Doublette für *saw*).

[2]) Spuren des Hyphens vorhanden.

[3]) Gemeint ist: *thee (Reader)*; die erste Klammer fehlt.

ſatyres, as they / were before,[1] may nowe vnderſtande them all in their / new Englyſhe liuerey. /

FYRST[2] I haue done as the people of god wer / cōmanded to do with their captiue women that were / hanſome and beautifull: I haue ſhaued of his heare, z / pared of his nayles (that is) I haue wyped awaye all / his vanitie and ſuperfluitie of matter. Further, I haue / for the moſte part drawen his priuate carpyng of this / or that man to a general moral. I haue engliſhed thin- / ges not accordyng to the vain of the Latin proprietie, / but of our own vulgar tongue. I haue interfarced (to / remoue his obſcuritie. and ſometymes to better his / matter) much of myne owne deuyſinge. I haue pee- / ced his reaſon, eekede, and mended his ſimilitudes, / mollyfied his hardnes, prolonged his cortall kynd of / ſpeches, changed, z muche altered his wordes, but not / his ſentence: or at leaſte (I dare ſay) not his purpoſe〈.〉[3] / For ſhorte if thou canſte credit me: do ſo. If not aſke / counſaile at his interpreters: and if ſome thinge ſhall / ſeeme to the ſtraunglye, or not reaſonablye done thou / ſhalte fynde (I am ſewer) that it came ſo to paſſe not / vppon negligence but iudgemente. Otherwyſe if anie / will deceyue him ſelfe in myſiudgynge, he ſhall haue / muche a doe to make me angrye. For what ſo is ſpo- / ken of me ſiniſterlye, through the ſpeakers eyther euill / will, or ſmall ſkill, my faſhion is to be loth to heare it: / but not wrothe to reuenge it.[4] The poet is thus: ſome- / tymes he wadeth verye farre in fetchinge out his mat- / ter, and ſomtymes he is brittle, and ſoone broken of / from his matter. So that thou muſte be deepe witted / to begyn with him and wel witted to take him with / thee〈.〉[5] Thou muſt (gentle reader) bring in thy ſelf help / to the vnderſtandinge of him, and will lykewyſe to / thyne owne amendmente. Or ells it will but fall out / with the accordinge to the tenour of this diſtichon.

οὐ χωρεῖ μεγάλην διδαχὴν ἀδίδακτος ακούειν〈,〉
οὐ γὰρ δὴ νοέουσ' ὅι μιδέποτ' ἐσθλὰ[6] μαθοντες.

Not he can gette great lore, that ſkylles comes to heare,
Nor thoſe ỹ neuer good wer taught, can naught hēs bear.[7]

[*Schluss der Vorrede.*]

Im Jahre 1567 erschien Drants zweiter Horazband, der den Titel [pag. 1] führt[8]): *HORACE HIS | arte of Poetrie, piſtles, |* and

[1]) Original Punkt für Komma.

[2]) Am Rande in lat. Kursivtype: *Deut.* 21. *cha.*

[3]) In M[1] deutlich «purpoſ» und ein Fleck, der wie ein Punkt aussieht: *e* abgesprungen!

[4]) Punkt undeutlich.

[5]) Spuren eines abgesprungenen Punkts.

[6]) Für *σϑ* im Original *ϑ* (nicht Ligatur).

[7]) Hinter «bear» ein verwischtes Feld: eher Punkt als *e*, in M[1] der Rand überhaupt undeutlich, so daß auch in der vorletzten Zeile nur «hear» sichtbar ist.

[8]) Schriftart (Antiqua stehend und Kursiv) entspricht dem Original.

Satyrs Engliſhed, and | *to the Earle of Ormounte* | *By Tho. Drant* | addreſſed. | *Θεοῦ διδόντος οὐδεν ἰσχύει φθόνος | καὶ μὴ διδόντος οὐδέν ἰσχύει πόνος.* | *Imprinted at London in* | Fleteſtrete, nere to S. | Dunſtones Churche, by | Thomas Marſhe. | 1567. | Auf der Rückseite [p. 2] des Titels stehen 17 lateinische Hexameter mit der Überschrift DE SEIPSO, andeutend, daß des Autors Stellung seinen Verdiensten nicht entspreche und daß er der Förderung bedürfe. P. 3 wird von dem Wappen von Ormonde eingenommen; oberhalb zwei griechische, unterhalb zwei lateinische Hexameter. P. 4—6 folgt die Zueignung: *TO THE RIGHT HO-* | *norable and verye noble Lord, Tho-* | mas Earle of Ormounte, and Offorye, | Lorde Butler, Vicounte Thurles, Lord of the li- | *bertie of Typparye, and highe Treaſurer of Ire-* | land, *Tho. Drant* maiſter of Arte, and | ſtudent in Diuinitye, wiſheth | increaſe of honor, with | all felicitye.[1] In der Zueignung (Prosa, Kursivdruck) führt Drant dem hohen Patron (Thomas Butler, 10. Earl of Ormonde, geb. 1532, † 1614), der gerade damals in Elisabeths besonderer Gunst stand, vor Augen, wie lohnend es sei, Gelehrsamkeit zu fördern: gut für Horaz, daß er seinen Mæcenas fand, noch besser für Mæcenas, den Horaz unsterblich machte; die größten Könige würden vergessen, wenn nicht *greate clarkes* und Dichter ihre Taten verkündeten. Schließlich wird Horaz empfohlen als *ripe, pythye, excellent for moral preceptes, full of pretye ſpeaches, full of Iudgement . . . ſo trime and elegant a poet.* Sein Gesamturteil über Horaz faßt Drant (an einer früheren Stelle) in die Worte zusammen: *If we wey both profytte and delectation Lambinus wrote truly, emongſt latin poetes Horace hath not his felowe.* An die Zueignung schließt sich (p. 7—12) eine Vorrede *To the Reader* (s. u.). Darauf folgen die Horazübersetzungen: p. 13—42 die Ars Poetica, p. 43—138 die Episteln I 1—19, II 1—2; p. 139 frei; p. 140: Gedicht über die Satire (identisch mit 1566), p. 141 bis 281 die Satiren; p. 282—283 *Horace to his booke* [= Ep. I, 20]; p. 284 frei.

Die Satiren sind aus A (ich scheide die beiden Bände 1566 und 1567 als A und B) wiederholt; soweit ich in der Kürze der Zeit konstatieren konnte, ohne jede nennenswerte Veränderung. Trotz des gleichen Formates, Druckes (black-letter in A und B) und Druckers scheinen sie aber neu gesetzt zu sein, denn die Orthographie

[1]) Schriftart (Antiqua, Kursiv, Fraktur) wie im Original.

weicht in Kleinigkeiten zu häufig ab, als daß man bloß nachträgliche Änderungen im Satze annehmen könnte.[1])

Im Vorwort an den Leser setzt Drant von neuem sein Verhältnis zu Horaz und die Entstehungsgeschichte seines Werkes auseinander, wobei er nicht vergißt, seine eigene Bedeutung gebührend ins Licht zu rücken; das mehrfach interessante Dokument verdient hier ungekürzte Mitteilung.[2])

To the Reader.

WE write Poeſis apace z of all handes, / ſum wyth more, and ſum with leſſe / learnynge, and ſum with more lucke / then learnyng. But if our tryall were / as ſtrayte, as our vtterance is ſpedie, / or if oure reader were not rather / ſleight earde, then cleareeyde: the good / bookes (whiche be fewe) ſhoulde be bet-[3] / knowen, and thoſe whiche be euill not become ſo manye. / To paſſe by them whiche be paſte, and to ſpeake of this / my booke whiche is out of my handes paſſinge, it ſtandeth / before you good readers, and poſteritye, as before the greate / inqueſte of the Aſſyſes, by your verdicts to ſtande, or to be / caſte, to be made ſumwhat, or ſtarke nowght, giltie, or not / giltie. And for as much as eche ſenſyble creature hath this / by nature, both to prouide for, and do awaye that whiche / maye be harmefull to their younge, I ſhall do but thinge / naturall, to tender mine owne, charitablye to ſay for that, / which can not ſay for it ſelfe, honeſtlye to informe the igno- / raunt of a truth. That which hath bene, or maye be ſayde a- / gainſt this tranſlation iſſueth out of theſe three places: ey- / ther that no tranſlation ought to be had, or that I mighte be / better occupied then in thus tranſlating, or that the boke by / me thus Engliſhed is harde and difficulte. As for thoſe who / would haue nothing remoued from the natiue tongue wher⟨-⟩ / in it was written, becauſe they dote more fullye, and groſly / then the reſte, I woulde they had the greater parte of *Hele-* / *borus*. If they vnderſtande Latin I ſende theim ouer to / *Tullies* academicall queſtions[4], there to be aſſoyled of their / ſo nyce a ſcruple. If they be meare Engliſhe, and ſo in that / caſe but *ſtantes pueri ad menſam*, their aſſertion is leſſe auten- / ticall, and I will diſſemble my wante of an anſwer whilſte / I heare further of ỹ pith of their profes. But to thoſe which / would haue the things which I do to ſéeme trifles in compa- / riſon of my degrée, profeſſion, and other ſtudies, and do mar- / uaile that I wil now any longer enlincke my ſelfe in things / ſo ſmall, z

[1]) Die Vergleichung beider Ausgaben würde einen recht lehrreichen Beitrag zur Orthographie des 16. Jahrhunderts liefern, da hier Druckvarianten derselben Offizin innerhalb eines Jahres vorliegen.

[2]) Im Original black-letter. Über die Prinzipien des Abdrucks vgl. S. 46, Note 2. Zugrunde liegt das Exemplar des Brit. Mus. 76. e. 26. (2).

[3]) Hyphen im Original!

[4]) *i* mit blasser Tinte eingetragen, im Druck abgesprungen.

baſe, *quaſi noſtris non reſponſura lacertis*, or as who / would ſaie *Aquila non capit muſcas*, becauſe they would make / me proud, and ſéeme to ſpeeke louingly,[1] to render loue, for / loue, I ſhape them this one anſwer out of manye. I thincke / ſo indéede, ther is none of my time, and progreſſe in ſcholes / woulde haue taken this author in hande, becauſe the paines / is great, and the gaynes not greate, wheras if the gaynes / had bene muche. and the paynes but prettye, there woulde / haue bene, as greate poſthaſte to haue firſte enteraunce in / him, as there is nowe buſie demaundes why I ſhoulde be a / ſtickler in matters ſo triflinge. No man that had bene tray- / ned vp in ſtudies Philoſophicall, or that had the circumſtan- / ces, of a tranſlator was towardes the turning of him that I / know. And ſure that he ſhould haue bene tranſlated by any / other then ſuche an one, it woulde haue bene an vntowarde / practiſe, and an vnfruitfull. I therfore in good ſouth of ten- / der pity toke ſum truce with my better, and more profitable / ſtudies, matchinge my ſelfe with Horace the poet. Neither / be the thinges in him lighte trifles, excepte lewde callynge / of them ſo, can make them ſo, but euer emong he hath good, / ſounde, déepe, maſſye,[1] and wel relleſt ſtuffe. Hethat[2] woulde / come to the vpmoſte top of an highe hill, not beinge able di- / rectly to go foreward for the ſteapnes thereof, if he ſtep a foot / or twayne, or more oute of the way, it is not tho out of the / waye for that it is a more conueyghable waye to the top of / the hill: ſo to cum to be able vtterers of the goſpell, whiche / is the top, and tip of our climing, we muſt learne out of men / to ſpeake according to the man, (which is a byſtep from the / pathe of diuinitye,) yet very, and moſte neceſſarye for that / we lyue with men, ſpeake with men, and preache to men. / Thus therfore for me to ſtep aſyde by melling with huma- / nitye, is not to treade out of my way, or loſe my way, but to / fynde my waye more apparaunte reddie before me. And / thoughe it be loſſe of vauntage, or loſſe of nowe and then an / honie ſwete worde from ſum good bodyes mouth, yet loſſe / of vnderſtandinge, and good learnynge, that I am ſure it is / not⟨.⟩[3] Further to ſpeake all my mynde at once it is not mine / hole ſtudie, but a parcell exerciſe, a paſtaunce[4], a recreation. / And as yet to forgo it for a tyme I woulde not, ſo to ſaye / that I will vſe it any longe time I meane not. Thus much / louingly to thoſe louing ones, who be ſo tēder harted to my / eſtimation warde, that they woulde eftſones haue me let / dryue at greater thinges, and ſhake handes wyth theſe try- / fles.[5] If yet they further be troubleſum frō queſtion to que- / ſtion, ſurcharging me with to much babble, and queſtions, / and all that for kyndnes, they will kill me of honeſtie with / kyndnes. If neyther conſidering my déede nor intente they / will by worde of mouth be anſwered, then wellfayre my / laſte ſhootanchor, glum ſilence: for that is an approued good / anſwere to all ſuche the lyke ydle queſtions. Nowe to our / heuie frinde, that ſayth

---

[1]) Komma unklar.

[2]) sic.

[3]) Punkt mit Tinte ergänzt.

[4]) *t* mit Tinte ergänzt, Druck undeutlich.

[5]) Original undeutliches Komma.

this booke is ſo toto[1] harde. To ſaye / the leſte he dealeth verie hardlye with me. And certainely if / it be in my defaulte that it is an harde booke, my hap verye / harde, and my diſcretion well harder. For haue not I made / a fayre forward thinckeſt thou (gentle reader) to take truce / with mine other ſtudyes, z doinges, wherin I was coump- / ted ſum bodye, and to become a ſillye tranſlator rythmical / and thervnto an harde wryter whiche is indeed to be a no / bodye? But all thinges cannot be eaſye to all perſons. But / what if our heuye frinde haue a heauie heade, and an harde / heade to? What if he can perceaue my wordes, and not con- / ceaue the Authors meaning? It is hardlye ſayd of him to ſay / that I am harde, his owne witte being harde or the Author / being harde for that he is not by him vnderſtanded.[2] / That it ſhoulde be ſo harde (to ſpeake firſte for my ſelfe) the / defalte is eyther through me the tranſlator, through the, the / Reader, or Horace the author, or vs all. That it ſhoulde not / be harde through me what haue I not done which might be / done? I haue tranſ- lated him ſumtymes at Randun.[1] And / nowe at this laſt time welnye worde for word and lyne for / lyne. And it is marualle that I being in all myne other ſpea⟨-⟩ / ches ſo playne, and perceaueable, ſhould here deſyer, or not / ſhun to be harde, ſo farre forth as I can kepe the lerninge, / and ſayinges of the author. But I feare me a number do ſo / thincke of thys booke, as I was aunſwered by a prynter not / longe agone, Though ſayth he (Sir your boke be wyſe, and / ful of learnyng, yet peraduenture it wyl not be ſo ſaileable) / ſignifying indéede that ſlim flames, and gue gawes, be they / neuer ſo ſleight and ſlender, are ſoner rapte vp thenne are / thoſe which be lettered and Clarkly makings. And no doubt / the cauſe that bookes of learnynge ſeme ſo hard is, becauſe / ſuch, and ſo greate a ſcull of amarouſe Pamphlets haue ſo / preoccupyed the eyes, and eares of men, that a multytude / beleue ther is none other ſtyle, or phraſe ells worthe gra⟨-⟩ / mercy. No bookes ſo ryfe or ſo frindly red, as be theſe bokes /

Hic meret æra liber ſocijs, et trans mare currit,
Et longum noto ſcriptori prorogat euum.

Whether they be good or no, eaſy they are ſure, and that by / thys Argu- ment. For good thyngs are hard, and euyl things / are eaſye. But if the ſettyng out of the wanton tricks, of a / payre of louers, (as for example let theym be cawled Sir / Chaunticleare and Dame Partilote) to tell how their firſte / conbination of loue began, how their eyes floted, and howe / they anchored, their beames mingled one w̃ the others bew⟨-⟩ / tye: then of their perplexed thowghts, their throwes, their / fancies⟨,⟩ theyr dryrye driftes, now interrupted, now vnperfy⟨-⟩ / ted, their loue dayes, their gaude dayes, their ſugred words, / and their ſugred ioyes. Afterward howe enuyous fortune / through this chop, or that chaunce turned their bleſſ to baile, / ſeuerynge too ſuch bewtyful faces, z dewtiful harts, Laſt at / partynge to ad to an oration or twane interchangeably had / betwixt the two wobegone perſons,

[1]) sic.

[2]) Im Original kleiner Zeilenrest frei, aber nächste Zeile nicht eingerückt.

the one thicke powdered / wyth manly paſſionat pangs, the other watered wyth wo- / miniſhe teares: Then to ſhryne them vp to god Cupid, and / make Martirres of them both, and therwyth an ende of the / matter. This and ſuch like is eaſye to be vnderſtanded and / eaſye to be indyted. But to fyniſh my proceſſe, If onely theſe / be poeſis, or be poeſis,[1] or haue any compariſon to a learned / making or poeſy: *Principio me illorum dederis quibus eſſe poetas / Excerpam numero:* / I take them to be rype toungued tryfles, venemouſe Allec- / tyues, and ſweete vanityes. To be ſhorte, (as it is beſt for / a man to be wyth hys frend) he that is leaſt acquainted wyth / ſuche traſhe, and pelfe wyll better perceaue ſuche thinges / whych be ſauerye and ſappye. If there be ſuch hardnes as is / ſayd to be in thys booke, to me it is not hard, nor through me / it is not hard. Whether it be throughe Horace hys diffuſe / ſpeache. or vnknowne knowledge, or through the Readers / ſuſpected ignoraunce. let it there reſt, and to theim be apply- / ed. To impropriate it to me it were neither honeſtye, nor[2] / wyſedom.[3] For of truth ther is no ſuch cauſe Why. Certaine⟨·⟩ / lye Horace hymself is hard, and very hard, neyther any mā / which can iudge, can iudge it one z ỹ like laboure, to trāſlate / Horace, and to make, and tranſlate a loue booke, a ſhril tra- / gedye, or a ſmothe, and plat leuyled poeſye. Thys can I tru- / lye ſay of myne own experyence that I can ſoner tranſlate / twelue verſes out of the gréeke Homer, then ſixe oute of / Horace. Prayſe I ſeke not for nor except I be a foole I care / not for. To doo that whych I doo, is and ſhalbe to me recom- / pence ſufficiente. I neuer harde tell of anye man that was / great gayner by poeſies,[1] and the better the poet is, the more / commonlye is he hated. Homer was ſo contemned[4] that beg- / gerye was hys beſt lyfe: and ſo hated of a many of trewands / that Zoilus for verye rancoure fell a whippinge of hys / Image: Virgill for his goulden verſes, was recompen- / ced wyth a certayne od caſt of bread. Horace had his tillage / grounde taken from hym: *Seneca* was dun to deathe by his / tyrante ſcholler *Nero*. *Sophocles,* was accuſed of dotage by his / owne children. It is a kynd of people whych ought / muche to be loued, and no one kynd more en- / uyed. The cauſe, and date of their / hatred are both in theſe two / verſes conteyned. /

Vrit enim fulgore ſuo qui pregrauat artes
Infra ſe poſitas, extinctus amabitur idem.

[*Schluss des Vorworts.*]

Drants Horaz ist in gereimten (jambischen) Septenaren abgefaßt, die im Drucke immer in zwei Halbzeilen — entsprechend der Cäsur nach der vierten Hebung — gebrochen sind. Gelegent-

[1]) Komma undeutlich.
[2]) nor-
[3]) Punkt unklar.
[4]) contenmed

lich wird der Reim auf drei Zeilen ausgedehnt, wie auch in dem gleichzeitigen septenarischen Ovid Goldings (1565 und 1567). Die Übersetzung hält sich im allgemeinen ohne inhaltliche Abweichungen an das Original, so daß die Zahl der Hexameter und Septenare in der Regel nicht allzu stark voneinander abweicht[1]); höhere Septenarzahlen ergeben sich leicht durch den breiten Stil des Übersetzers. Stärkere Ausnahmen bilden Sat. I 1 mit 121 Hexametern gegen 246 Septenare, und Sat. I 5: 104 — 269.

Mit Sat. I 1 (Qui fit, Maecenas) scheint Drant seine Arbeit begonnen zu haben; er gibt sich hier mit rechtem Behagen einer breiten, wortreichen Paraphrasierung hin, deren er aber selbst bald überdrüssig geworden ist, da er sie bei den folgenden Satiren nicht mehr anwendet. Als Probe folge der Anfang (nach B), wobei Drant zwanzig Septenare braucht, um die ersten zwölf Verse wiederzugeben.[2])

THE POET SPEAKETH / Reuerently to his patron Mæcenas, bit- / terly controlleth the vnconſtancy of men, and / *their chaungeable affections, that none of them will* / contente him with his ſhare: and herupon taking occaſion / *he doeth bende a great parte of his artillarye againſt the couetous:* / whoſe rauenous and vnſatiable doings, he doeth egerly deteſte / and abhorre.[3] /

RIght drad Mecenas, whats the cauſe
that none contente abyde
In trayned trade, that whylome choiſe
or chaunce to them affyed?
But lones, and lykes an others lote,
and nouell lyfe purſues,[4]
Still flotes and flyts from former fate,
Ne brookes the ſame to vſe.[5]
Th'unwyldye warryer waſte with toyle,
wyth grouelyng elde for ſpente,

[1]) Zum Beispiel: Sat. I 7: 35 Hex. — 38 Sept. I 8: 50—50; I 9: 78—88; Ep. I 5: 31—36; I 6: 68—92; I 7: 98—123; I 8: 17—18; Ep. II 1: 270—313; II 2: 216—222. (Die Zahlen sind salvo errore gegeben auf Grund einer raschen Auszählung der unbezifferten Verse.)

[2]) Alle Horaztexte und Zitate im ganzen Aufsatz nach B (1567) und aus der black-letter des Originals in Antiqua umgesetzt (vgl. Note 2 auf Seite 46); kursivierte lateinische Schrift aber ist als solche beibehalten; Antiquawörter kommen in den hier mitgeteilten poetischen Texten nicht vor. Eventuelle typographische Zeilenumbrechungen des Originals sind nicht wiedergegeben.

[3]) Das ganze Argument im Original in lateinischen Typen wie hier (Antiqua und Kursiv); die Dichtung in black-letter.

[4]) Komma für Punkt gesetzt.

[5]) Mit A Punkt für Komma B.

O makeleſſe marchaunte mumbleth he,
O ſtate with bliſſe Yblent.
The fearefull marchaunt he again,
When waltring wyndes amayne
With plunging puffes from Sothren coſte,
and hydiouſe hiſſing rayne
Torments the Sea, hoiſtes vp the waues,
that doth ſurmounte the ſayle,
Saunce pere[1] doth deme the ſouldyers guyſe,
for why, they tugge, they hayle,
They preaſe in plumpes on mortall yron,
where efteſones eyther bayne
Is preſt: or gladſum trumpets clang
dooth blaſe tryumphante gayne.
The counſailer for Meede, or fée,
that parles, and pledes the lawes,
When at cockes crow, his gats are puſhte
with haſtinge Clyentes pawes,
Then happye farmer (ofte ſayth he,)[2]
for thou in golden ſleepe
Arte ſouſt: of mout or ſuite vndreamde,
of barre thou beares no kepe.
The chubbyſhe gnof that toyles, and moyles,
and delueth in the downe,
If happlye he a ſuertie be,
ſo ſente for into towne:
Who gapes, who gawes, who pores, who pries,
who proggs his mate but he?
Perfaye (ſaith he,) hers all things ryfe,
theſe people bleſſed be.

Anders verhält es sich mit dem zweiten Ausnahmefall, der fünften Satire des ersten Buches. Die Reise des Dichters von Rom nach Brundisium schien Drant jedes Interesses für englische, ortsunkundige Leser zu entbehren. Er übergeht sie daher ganz, und ersetzt sie durch ein eigenes Geisteserzeugnis:

FRende Horace though you may mee vſe
as to tranſlate your verſe,
Yet youre exployte I do refuſe,
at this tyme to reherſe.
Not euery tricke, nor euery toy,
that floweth from your brayne
Are incident into my pen,
nor worthy of my payne⟨.⟩

[1]) Komma B (fehlt A) beseitigt.
[2]) *Original* ofte, (ſayth he,

Weitläufig führt dann Drant den Gedanken aus, daß einem Theologen aus seiner Beschäftigung mit profanen Autoren und humanistischen Studien kein Vorwurf zu machen sei — ein nicht uninteressanter Beleg für die Stärke bildungsfeindlicher Strömungen im Puritanismus, gegen die sich Drant heftig wendet:

Thoſe cackelinge pyes, that vſe to prate
  ſo much agaynſt humanitye,
Are commonlye the lewdeſt dawes,
  and ſkilleſſe in diuinity.[1] . . . . . .
. . . . . .

Unable for to get of tongues,
  or ſciences a ſkill,
Then crye they ſole diuinitie,
  as though the reſt were ill.
Diuinitie is glorious,
  and they but idle praters,
Gainſt whoſe outrage a man might well
  write fortie godly Satyres.
The wiſe can reade humanitie,
  and beautifie their witte,
Whilſte fooles ſit tatling to and fro
  in talkinge againſt it.
A good diuine might thee tranſlate
  (Horace) I can it proue:
Who ſo denies, I do not doubt
  to caſte him downe my gloue.
And yet ſuch is the matter now
  whereon thou doeſt endite,
That I muſt play the Poet nedes,
  and wots not what to write.
Thy Lawrell greene betake to mee,
  thy gowne of ſcarlet redde,
And proue a nouice how I can
  in after ſteppes I treade.
Feigne me to haue a Poets arte,
  a natyue poets brayne:
A very Poet, ſauinge that
  I vſe not for to fayne.
Dames of *Pernaſſe*, of *Helicon*,
  whence *Pegas* horſe did flye:
(If yours it be) graunt this to mee,
  in proceſſe not to lye.

[1]) *Facit indignatio versus!* Die Hebungszahl der zweiten Halbverse überschreitet das Normalmaß.

Nay, thou O truth, both god and man
of whom I ſtande in awe:
Rule ore my wordes, that I ne paſſe
the compaſſe of thy lawe.[1]

Auf diese feierliche Anrufung der «Dames of Pernaſſe» und der Göttlichen Wahrheit — eine echte Renaissanceverbindung — folgt ein schier endloser Verseschwall, dem die Musen ebenso fern geblieben sind wie der Geist religiöser Milde. Was nutzt es gegen die Verderbtheit der Menschen zu schreiben, ruft der Verfasser bitter aus, Habgier, Wucherei, Völlerei («Dame Gluttony»), Wollust, Flucherei, Heuchelei stehen in voller Blüte; die papistischen Dohlen («popiſh dawes») geben sich für die besten Protestanten aus und bergen tausend Verrätereien unter vorgeblichem Eifer. Damit ist Drant bei einem Thema angelangt, dessen Anziehungskraft ihn nicht mehr loskommen läßt. Er repräsentiert den englischen Katholizismus durch zwei Typen: Pertinax, den Verstockten, der nach «Louayne» geflüchtet ist, wo es ihm aber schlecht geht, und Commodus, den heimlichen Verräter, der sich den Schein eines Protestanten gibt und in England in aller Ruhe Ränke spinnt. In einem langen Dialog unterweist Commodus den Pertinax in der Kunst verräterischer Heuchelei. Am Schlusse entläßt Drant seine zwei Schöpfungen mit dem kräftigen Geleitspruch:

Farewell a payre of hellyſhe impes
of cankred Sathans race:
For you are enmies vnto God,
And his in euery place. . . . .

Es erübrigt noch, den Charakter der eigentlichen Übersetzungen an einigen Beispielen zu beleuchten. Von ästhetischen Werten kann dabei keine Rede sein. In der Klappermühle der Drantischen Verse wird die horazische Dichtung zu Schrot und Graupen gemahlen: das Stoffliche ist geblieben, Kunst und Geist sind verflüchtigt. Die an alliterierenden Formeln, Synonymen, seltenen und kräftigen Wörtern reiche Sprache Drants, die vielleicht auch manche Provinzialismen seiner Heimat Lincolnshire enthält, ist für uns das Interessanteste an seinem Werke. Für ihre Zeit aber war die Leistung nicht ohne Verdienst, und so weit Drant seine Aufgabe begriff, hat er sie nicht ungeschickt angefaßt. Ihre Hauptschwierigkeit lag in der Behandlung der zahllosen Anspielungen des Originals auf Örtlichkeiten, Personen

[1]) Punkt mit A für Komma B.

und Einrichtungen, über die selbst der gelehrte Humanist sich erst in Scholien mühsam Auskunft suchen mußte. Wollte Drant englischen Lesern Horaz überhaupt zugänglich machen, so mußte er hier helfend eingreifen. Den ganzen Kulturhintergrund ins Moderne umzusetzen, war er weder naiv noch original genug: das konnte auch nicht in seiner Absicht liegen. Ohne Horaz aus der Antike und dem augusteischen Rom herauszureißen, hat er es sich angelegen sein lassen, allzu fernliegende antike Einrichtungen modernen anzugleichen, allzu individuelle Anspielungen sinngemäß allgemeiner zu fassen oder zu übergehen. Konsequenz ist weder vorhanden noch auch systematisch angestrebt; das lag in der Natur der Sache, die nur fallweise Entscheidung zuließ. Gar manches wird dem Leser trotz alledem dunkel geblieben sein, wie Drant selbst gefühlt und vorausgesehen hat (s. seine Vorreden); im ganzen aber ist ein Mittelweg eingehalten, der dem Zwecke der Übersetzung recht wohl entspricht.

So werden[1]) Ortsnamen, die dem modernen Leser nichts sagen, durch Umschreibungen ersetzt. Philippus, der sich über den weiten Weg *von den Carinen zum Forum* beklagt (Ep. I 7), ist unmutig «that from the hall to home his iorney was ſo longe». Lebedus ist bei Horaz *Gabiis desertior atque Fidenis* (Ep. I 11), bei Drant ist «the ſmalleſt village in a ſhyer more peopled». Wenn Horaz sagt (ib.), selbst in *Ulubræ* kann man glücklich sein, paraphrasiert Drant «The worſte place here as pleaſaunte is as that which thou wouldſte fynde». Albius weilt nicht *in regione Pedana* (Ep. I 4), sondern «abroade», man geht nicht nach *Clusium oder Gabii* (Ep. I 15) sondern «els where». Die Stelle Ep. I 6, v. 25—27:

cum bene notum
porticus Agrippae et via te conspexerit Appi,
ire tamen restat Numa quo devenit et Ancus

wird wiedergegeben durch:

Thoughe thou beeſte famouſe knowne
In courte[2] of kinges, though throughe the ſtréetes
thy bruite abroade be blowne(.)
Remaynes to cum, to where all kinges
and keſars haue bene drawne.

[1]) Hier und im folgenden sind natürlich nur einzelne Beispiele herausgegriffen. Bei allen Zitaten, die nicht ganze Verse umfassen, ist von Reproduktion der Zeilenmajuskel, Interpunktion, und eines eventuellen Schriftwechsels zwischen black-letter (hier Antiqua) und Kursiv abgesehen.

[2]) Komma des Originals, da offenbar falsch, weggelassen.

Wo Horaz als Beispiel für einen allgemeinen Erfahrungssatz eine bestimmte Persönlichkeit nennt, oder überhaupt Eigennamen typisch oder illustrativ verwendet, wird bei Drant gern umschrieben. Für *Veianius*, den alternden Gladiator (Ep. I 1), erscheint «the valiant man of warre»; der Prozeß des *Moschus* (Ep. I 5) ist ersetzt durch «bablinge in lawe caſes»: «wenn *Mimnermus* Recht hat» (Ep. I 6) — «If he ſaye true that ſaythe»; *si tribus Anticyris caput insanabile nunquam tonsori Licino commiserit*» (AP. 300) — «Thoughe all the pothigaries ſtuffe can ſcarcely purge his nowle». Die berühmten *Sosii* (AP) sind «the ſtationers», für den typischen Sklavennamen *Davus* (diese Variante las Drant in seiner Ausgabe, AP v. 114) setzt Drant «the page», die Anrede des Herren an seinen Diener: *Demetri abi, quære* (Ep. I 7) heißt gut englisch «Sir boy . . . goe learne». Für AP 338—40:

> ficta voluptatis causa sint proxima veris:
> ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi,
> neu pransæ Lamiæ vivum puerum extrahat alvo

heißt es bei Drant:

> The things thats fainde for pleaſure ſake
> be nexte to true in place.
> No commodie can hope to haue
> all credit in eche caſe.
> To bringe in as a trim deuiſe
> an ould wyfes chat, or tale
> Of wiches⟨,⟩ buggs, and hobgoblings,
> ſuch traſhe is noughte to ſayle.

Gelegentlich tritt eine Anglisierung des Ausdruckes ein, die ihren kulturhistorischen Reiz hat. Nach altererbter Art spricht Drant von «Syr Roßius» «Syr Teliphus», «Duke Neſtor» und «Duke Claudius», «Dan Homer», «Ladye Leda» und «dame Circe», «Madam moneye» (*regina Pecunia* Ep. I 6, 37); das *fanum putre Vacunae* (Ep. I 10) gibt er mit «Dame Ceres ruinnouſe churche», *auspice musa* (Ep. I 3, 13) mit «with Madam muſe his guide.» Das Stadtjüngelchen in Ep. I 7 ist ein «Cokney», die *meretrix tibicina* (Ep. I 14) eine «trippinge trull», für den Begriff der kleinen Leute (*fricti ciceris et nucis emptor*: AP 249) tritt «Tom and Tib» und «the carter clowne» ein. Liktoren werden zu «Sergeaunts», Flötenspieler und Citharoeden zu Minstrels, Tabernen zu Bierhäusern. Der Jüngling freut sich an «horſe, hauke, or hownde» (im Original, AP 162, *equis canibusque*). Aus der «Zeit, wo der Wassermann das

abgelaufene Jahr verdüstert» (Sat. I 1, 36) wird — wenn auch nur im Ameisenreiche — das freudenreiche Weihnachtsfest, vgl. die hübsche Stelle:

Then Ladye Piſmyer ſtirrs no where,
ſhees claſpde in cloſſet deepe.
Shée keepes her Chryſtenmaſſe in caue
and there they make bone cheare.[1]

So kann es denn auch nicht befremden, wenn Horaz gelegentlich von seinen *Reimen* spricht, und vor der Unwiderruflichkeit von *Druckfehlern* warnt: *nescit vox missa reverti* (AP 390) — «The faltes thats paſſed once in print, are paſſed without ende».

Wo die sexuelle Seite des römischen Lebens in Horaz zu Worte kommt, wird die Stelle begreiflicherweise möglichst harmlos gemacht oder eliminiert. Daß Drant drei Viertel der zweiten Satire des ersten Buches radikal abschnitt, kann ihm sicher nicht als Prüderie angerechnet werden. Er ersetzt die Sexualsatire durch eine Strafrede gegen die Mode. Von *nil medium est* (v. 28) ausgehend, klagt er, daß niemand das richtige Maß einzuhalten verstehe, und die Mode jeden Tag wechsle. Die Männer kommen mit einigen Zeilen über Barttracht und Anzug gelinde davon; über das schöne Geschlecht ergießt sich eine vollere Schale des Tadels:

In thother ſexe, who woulde rehearſe
their faſhions,[2] as they be,
Might euen aſwell[3] by augriſme tell,
the grauell of the ſea.
Thoſe curious, crouſting courtly dames,
whoſe ſpangled[4] veſtures ſheene
With ſtones and pearles of pride, and priſe,
and Emeraudes heauenlye grene,
Doth geue the glimmeringe, glorious ſhewe,
that feeds the gaſers eyes,
And daſles quight the ſimple lookes,
with leames, that from them flies:
The worlde perchaunce doth thinke them gay,
and in a chiefe degre:
They be[5] no better creatures,
then other people bee:

[1]) Original Doppelpunkt.
[2]) so A; B «faſhion» ohne Komma.
[3]) d. h. *as well* (wie A druckt).
[4]) so A; B «ſpangles»
[5]) so A; B «bet»

No outward thinge[1] doth better vs,
no not our noble kynde:
Not pearles, or golde: but peareleſſe giftes
be prayſed in godly mynde.
All elles is toyes, and all is vayne,
and all when they haue tryde,
Wil once confeſſe theſe thinges to be,
but nutriments of pride.

Um schließlich eine zusammenhängende Probe zu bieten, sei hier Ep. I 20 vollständig abgedruckt.

Horace to his booke⟨.⟩

ME thinkes my booke thou ginnes to looke,
to ſayle for to be gone:
And now forſouthe to lye out ſleakd
with printers poomiſe ſtone.
Thou hates for to be locked vp,
with claſpe for to be ſhitte,
Though ſhamfaſt bokes haue wel eſtemed
and euer likd of it⟨.⟩
Thou ſorye to be ſhewed to fue
communitie doſt praiſe:
Not ſo inſtructed Booke of me,[2]
go flye thy fancyed waies,
Thou neuer muſt returne againe.
Ah wretche why did I long?
What haue I done? (thus wilt thou ſay)
when ſum haue done the wrong.
This wel knowes thou, the reader cloyed,
wil eftſones at the ſnatche,
And thou by running thus abrode,
thine ill report doſt hatche.
Except that I an *Augur* falſe
to rid the hence miſtake me,
Thou ſhalt be dere to Rome a while,
whilſt thy good dayes forſake the.
Then muſt thou be an obſcure booke
for moughtes on the to eate,
A goodlie diſhe, thou muſt becum
the ſluggie mough her meate⟨.⟩
A paſſinger through eche hobbes hand,
when thou ginſt to be vile,
Thou muſt becum to wrap vp ſpice⟨,⟩
to trudge abowt a while

[1]) hier in B sinnloser Doppelpunkt, der in A fehlt.
[2]) Unklar ob Punkt (falsch) oder Komma.

On pedlers backe, from towne[1] to towne[1]⟨,⟩
and I that warnd the ſtil
To lurke with me, ſhall haue good cauſe
to lawghe[3] at the my fill.[4]
As he that drew his aſſe vp th'hill
the auckward beſt drew backe,
Angerd at laſt, he caſt him downe
to féele his fatal thwacke.
The practiſe knowne, the prouerb knowne
and talked on al the day,
Who can, or would hould backe the thing,
that nedes would be away?
And ſtamering age to petyte laddes
in corners al wil réede the,
This occupacion bides the to,
thou maiſt haue ioy to ſpéede the,
On ſum hote day when al thy frinds
are réeding the yfeare
Deliuer vp this ſpeache to them
which I will tell the here.
My father but a bondman borne
and I at firſt but poore,
I ſtrechd my wings, and from my neſt
did mount aloft, and ſore,
That[5] looke what praiſe from me for birthe
and baſe kind thou doſt take:
So much praiſe pardie more is due
to me, for vertues ſake.
Do tel them that I euer pleaſde
at home, abrode thoſe men
Which bare the chéefeſt ſwey in towne
and were the lode ſtarres then.
Of ſtature ſmal, gray headed ſoone,
of ſonning very faine,
Haſtie to wrathe, but ſo that I
was ſtraight way pleaſde againe.
And let them knowe that I had lyud
fowre times eleauen yeres cleare
When *Lollius* and *Lepidus*
were Conſuls in theire yere.

Horace of himſelfe

FINIS.[6]

---

[1]) Original undeutliches Komma.
[2]) *e* unklar.
[3]) lawght
[4]) Am Zeilenschluß ein bedeutungsloses Zeichen wie ein Apostroph.
[5]) Die folgenden vier Zeilen entsprechen v. 21: ut, quantum generi demas, virtutibus addas. Die englische Konstruktion ist unverständlich; vielleicht steckt in «that» ein Druckfehler.
[6]) Original Doppelpunkt.

Zu dem persönlichen und literarischen Charakterbilde Drants, das sich aus seinem Horaz ergibt, liefern wohl die beste Ergänzung seine Predigten, von denen ich drei gelesen habe: Two Sermons prea- / ched, the one at S. Maries / Spittle on Tueſday in Eaſter / weeke. 1570. and the other at / the Court at Windſor the Son- / day after twelfth day, being / the viij. of Ianuary, before / in the yeare. 1569. by Tho- / mas Drant Bacheler / in Diuinitie. / Imprinted at Lon- / don by Iohn Daye, / dwelling ouer Al- / derſgate. / *Cum Priuilegio Regiæ Maiesta- / tis per Decennium.* [1] / Gewidmet ist der Band «M. Thomas Henneage», Schatzmeister der Kgl. Kammer. Auch die dritte Predigt stellt Drant unter die Patronage eines ähnlich gewichtigen Herren, «Syr Fraunces Knolls〈.〉 Knyght», Schatzmeister des Kgl. Haushaltes. Ihr Titel[2]) lautet: «A fruitfull and ne- / ceſſary Sermon, ſpe- / cially concernyng Almes / geuing, preached the Twiſ- / day in Eaſter Weeke. The / yere of our Lord. 1572. / at S. Maries Spittle. / By Thomas Drant, Bacheler / in Diuinitie. / *[Motto]* / *Imprinted at London by Iohn / Daye, dwelling ouer Alderſgate.* / Cum gratia & Priuilegio / Regiæ Maieſtatis.

Zwei Themen, die Drant schon in den selbständigen Zusätzen zu Horaz angeschlagen, werden hier fortgeführt, das Gezeter gegen die „Papisten", «the worſt traitors to God, and moſt rebels to the Prince» (1570 II), bei denen Vergiften und Morden «the greateſt ſcholepointes of their church» sind (1570 I), und die Satire auf die Mode. Bei letzterer wird er weit konziser und eindrucksvoller als in seinem Horaz. Den reichen Londoner Frauen stellt er vor Augen, wie einfach in alten Zeiten «my Lady Rebecka» auf einem Kamel geritten kam — «In newe tyme our Ladyes haue waggyns, couches, and horſelitters ſoft, ſilkē, z ſewtable» (1572); die Stutzer apostrophiert er (1570 I) als «Sonnes of vanitie to whom it is delightfull to haue fethers to daunce in your toppes as bigge as Aiax ſhielde, to haue your heades turkiſh, and your backes ſpaniſh, your waſtes Italian, and your féete Venitian, with ſuch a world of your hoſē glory about your loynes . . . .» Zu Windsor predigte er über Gen. 2 «*Erant vterq*[ue] *nudi, Adam & Eua, & non erubeſcebant* — They

[1]) Schriftart des Originals wie hier (Antiqua und Kursiv).

[2]) Schriftart wie im Original (black-letter, Antiqua, Kursiv). Die Predigttexte im Original in black-letter; bei den Zitaten ist auf die Zeilentrennung des Originals keine Rücksicht genommen, und sind Unterschiede der Schriftarten (black-letter, Antiqua, Kursiv) nicht wiedergegeben.

were both naked, Adam and Eue, and bluſhed not» und spannte die Erwartungen der vornehmen Weltkinder, die seinen Worten lauschten, durch die Ankündigung, er wolle dieses Thema nach drei Gesichtspunkten behandeln: 1. wer war nackt, 2. was heißt nackt sein, 3. was sind die Wirkungen des Nacktseins; da es aber sehr kalt sei, wolle er, um nicht zu lange zu werden, Adam und Eva gemeinsam behandeln. Von hier aus war die Brücke zur Modetorheit leicht zu schlagen. Kräftig mahnt er: in hundert, ja, in fünfzig Jahren wird Erde alle diese Köpfe decken «that are now to be ſene for their tall and buſhy plumes, and that other ſex that haue fire freſh golden caules ſo ſhéene and gloſing . . .» und scheut sich nicht, den Höflingen zuzurufen: «In kinges houſes commonly be ſuch kinde of perſons: ſponges without iuice, cloudes without rayne, fountaynes without water, trées without fruite, . . .» Auch der Stil der Predigten ist nicht uninteressant: in manchen Punkten berührt er sich mit dem bald darauf durch Lyly klassisch ausgeprägten Euphuismus, der in der Stilatmosphäre der Zeit lag. So liebt Drant Exempelhäufung: jede Lilie hat ihren Wurm, sagt St. Barnard, und ebenso hat jede Lilie von Fleisch ihren Wurm: Julius Caesar, Hercules und Mahomet hatten Fallsucht, Mecænas (sic) Wechselfieber, Orestes Wahnsinn (usw. usw.). Oder in anderer Weise: die Stärke des Elefanten liegt im Rüssel, des Ebers im Zahn, des Löwen in der Klaue (usw.), die der schlechten Würdenträger im Golde; Adler werden von Aas angezogen, Bären von Honig, Krähen von Würmern (usw.), die Welt vom Vorteil. Auch die fabulose Naturgeschichte fehlt nicht: «The bityng of a ſnacke may be cured with the herbe Dittanye. The bityng of a madde Dogge may be cured with a Crabfiſh: but the bityng of an vſurer is ſo chargeable that it is almoſt vncurable» (1572); und in der gleichen Predigt: «The herbe called Orphan liueth without any roote. The Mallow and the Marigold z the herbe called Helitropium apply thē ſelues to the preſence or abſence of the ſunne. The Bittell accordyng to ŷ forme of the moone, commeth out and goeth in with one courſe» (u. a. m.) Nicht unpassend nennt Harvey 1593 (El. Crit. Ess. II pg. 281), wo er den Stil verschiedener Prediger charakterisiert, Drants Predigten «curious».

Wie weit Drant literarischen Einfluß und Leser gefunden hat, ist schwer zu beantworten. Spurlos ging sein Wirken jedenfalls nicht vorbei. In der Spenser—Harvey-Korrespondenz ist von dem «fat-bellyed Archdeacon» und seinen metrischen Regeln öfter die

Rede (s. Gr. Smith, Eliz. Crit. Essays I, pg. Lff.). Diese von Harvey ironisch behandelten Regeln — er spricht einmal an anderer Stelle (El. Cr. E. II 272) von «Dranting of Verses and Euphuing of sentences» — sind unbekannt; auf Horaz können sie sich schwerlich beziehen; mit Smith hat man wohl an mündliche oder private Äußerungen zu denken. Webbe erwähnt die Horazübersetzung (ohne Verfassernamen) 1586; Francis Meres nennt 1598 in der Palladis Tamia Drant unter den englischen Epigrammatisten (die Stellen s. im Register der El. Cr. Ess. s. v. Drant). Für uns am weitaus interessantesten ist die Wahrscheinlichkeit, daß Shakespeare den Drantischen Horaz gelesen hat.

> Now faire Hippolita, our nuptiall houre
> Drawes on apace: foure happy daies bring in
> Another Moon: but oh, me thinkes, how slow
> This old Moon wanes; She lingers my desires
> Like to a Step-dame, or a Dowager,
> Long withering out a yong mans revennew.
>
> («A Midsommer Nights Dreame», I 1, 1ff., zitiert nach der First Folio Edition.)

Das letzte Gleichnis führte Whalley (zit. in Wrights Commentar, Clarendon Press) auf die Horazstelle Ep. I, 1, 20ff. zurück, die offenbar zugrunde liegt:

> ut nox longa quibus mentitur amica, diesque
> longa videtur opus debentibus, ut piger annus
> pupillis, quos dura premit custodia matrum,
> sic mihi tarda fluunt ingrataque tempora . . . .

Bei Drant, auf den schon Halliwell hingewiesen hat (zitiert in Rolfe's Commentar), ist für die «Mütter» des Originals eingetreten: «In cuſtodie of ſtepdame ſtraite», vgl. Shakespeares «Step-dame». Diese Übereinstimmung in der nicht ganz nahe liegenden Abweichung ist vermutlich mehr als Zufall.

Die Horazische Lyrik war erst der gereiften Übersetzungskunst der Jakobeischen Zeit zugänglich. Einzelne Oden fanden in Ben Jonson einen nahezu kongenialen Bearbeiter. Die erste Teilübersetzung erschien 1621. Sie führt den Titel (Schriftarten wie im Original): CERTAIN / SELECTED ODES / OF HORACE, ENGLISH-/ ed; and their Arguments / *annexed.* / With Poems (Antient and Modern) / of divers Subiects, Tranſlated. / Whereunto are added,

both in Latin and / *Engliſh*, *ſundry new* / EPIGRAMMES. / ANAGRAMMS. / EPITAPHES. / *LONDON*, / Printed by *H. L.* for *Richard Moore*; / and are to be ſolde at his Shop in Saint / *Dunſtans* Church-yard, in Fleet- / ſtreet. 1621. / Ihr (auf Bl. 3 genannter) Verfasser war ein sonst ganz unbekannter *John Ashmore,* über den auch das DNB nur feststellen kann, was sich aus dem Buche selbst ergibt. Den Horazübersetzungen gehen zwei Seiten lateinischer und englischer Lobgedichte von Freunden auf den Autor voran, darunter eins von dem berühmten Epigrammatisten John Owen «*Ad Amicum ſuum*, Ioh. Aſhmore». Die Übersetzungen nehmen nur 28 Seiten ein. Mit selbständigem Titelblatt, aber in fortlaufender Paginierung, schließen sich ihnen die Gedichte des Verfassers an, die über 60 Seiten beanspruchen, darunter Verse an König Jacob, Prinz Charles, Prinzessin Elisabeth (vor ihrer Hochzeit geschrieben), George Villiers («marchionem Buckinghamiæ»), an Sir Francis Bacon, dessen Name («BACONE») anagrammatisch als «the bright BEACON of the State» ausgedeutet wird u. a. m., Nachahmungen von Martial, Vergil usw.; den Schluß bildet eine englische Paraphrase des ersten Psalmes Davids (Beatus vir).

Die von Ashmore getroffene Auswahl aus den Oden mag hier noch mitgeteilt werden, da das Buch nie neugedruckt worden ist. Sie umfaßt: I 1 Maecenas atavis edite regibus; II 10 Rectius vives, Licini: I 13 Cum tu, Lydia; II 16 Otium divos rogat; II 18 Non ebur neque aureum; II 14 Eheu fugaces, Postume; I 5 Quis multa gracilis; IV 8 Donarem pateras; III 9 Donec gratus eram tibi — in drei Fassungen, unter Hinweis auf das Lob, das Julius Scaliger dieser Ode erteilt; IV 3 Quem tu, Melpomene; Epod. 2 Beatus ille qui procul negotiis; II 3 Aequam memento rebus in arduis, mit der Bemerkung: «This Ode following, came unto my hands under the name of M^r. *Ben Iohnſon*: which (for the happy imitation of *Horace*) I have alſo publiſhed»; IV 7 Diffugere nives; I 23 Vitas inuleo me similis, Chloe; I 22 Integer vitæ; I 26 Musis amicus; III 30 Exegi monumentum aere perennius. Auswahl und Übertragung sind geschmackvoll, wenn auch nicht über jeden Einwand erhaben.

Eine zweite Auswahlübersetzung von Sir T[homas] H[awkins] — 67 Seiten — erschien 1625, und wurde öfter aufgelegt; sämtliche Oden und Epoden wurden meines Wissens zum ersten Male übersetzt von Henry Rider, Master of Arts des Emanuel College, Cambridge (London, 1638, gedruckt von John Haviland, für Robert Rider). Damit verlieren die äußeren Daten der englischen Übersetzungen ihr Interesse

als Marksteine für die allmähliche Aneignung der Horazischen Werke, in der sich ein Stück ästhetischer Kulturentwicklung abspiegelt; wie Drants stumpfeckiger Horaz ein treues Abbild der Stil- uud Formlosigkeit der frühelisabethanischen Literatur ist, werden von Ashmore an die Übersetzungen von einer Sprache getragen, die unter den Händen der großen Spätelisabethaner selbst eine künstlerische Potenz geworden war und für die Übersetzer mitdichtete und dachte.

The Latin University Drama.

By way of supplement to the article by George B. Churchill and Wolfgang Keller in Jahrbuch XXXIV.

By

Louise B. Morgan.

The following is an account of Oxford and Cambridge plays which, with one exception, *Thibaldus*,[1]) are still unpublished, and which date from 1554 to about 1640. Eight of these have not, so far as I know, been mentioned in any previous list. These are — *Synedrium, Ascanius*, *Sanguis Sanguinem, Britanniae Primitiae*, *Φυσιπονομαχία*, *Susenbrotus*, *Iphis*, and *Hannibal*. Five others, *Sanctus Edwardus Confessor*, *Senilis Amor*, *Eumorphus*, and *Nottola*, are chosen from the fifteen college plays which are known, but which are still unpublished, and are not included in the Churchill-Keller article. These are selected in each case for some particular interest which will be pointed out in connection with each play. The order of treatment is tentatively chronological.

Synedrium sive Concessus Animalium.

MS. Trin. Coll. Cambr. O. 3. 25. The first part of the MS. contains a prose deduction of the play which seems later to have been worked over in verse. On the flyleaf at the top is written the name of Edward Worseley, who was probably a later owner of the ms.; at the bottom:

> "Actibus in vanis actus simul atque voluptas
> Preterit at longum pœna dolorque manent
> Actibus in sanctis, transit labor, ipsaque pœna
> sed remanet merces fructus ipse[2]) diu."

[1]) Printed in 1640.

[2]) 'inde' written above 'ipse' as an alternate reading. The sense of the passage seems also to require *et* before *ipse* or *inde*.

In the verso of the flyleaf is the "Prologus libri insequentis," (crossed out), in Latin verse; on page 1 the inscription: "Synedrium. id est concessus. animalium videlicet collectio moræ comœdiæ aut pocius tragœdiæ descriptum." Here follow sixty-four pages of Latin prose, giving an account, imperfect at the end, of the author's material. Next to this is a regular titlepage[1]) giving the name of the author and the date of composition, and on the verso appears the heading. "Synedria quomodo Eulebius Leo summus omnium animantium imperator, senatum conuocabat, et in omnes prouincias suas edicta emisit, quibus animantibus omnibus vt ad se quamprimum venirent, præcipuit." After this follows a curious elaboration of the dramatist's — "Elenchus sive Tabula," an analysis of the play, one or more lines being given to each scene throughout the five acts. A long list of "Fabulæ interlocutores ex Græcis deriuati" is next furnished, with the Greek derivatives explained in each case. There is also a metrical "Argumentum Synedrij" and a "Prologus," both written in "Senarij sive Trimetri Iambici." The prologue, besides offering all the necessary comment on the play, furnishes a good example of the author's Latinity, and method of elaboration:

"Synedrium, hoc est concessus animalium
Huic fabulæ est nomen, quam ne miremini
Cur iam Latinam inscripsimus, quando quidem,
Primúm Anglicé scripta fuit: nam ipsi vidimus
Illius argumentum, et materiam vtilem
Lectuque iucundam fuisse et id parum
Operæ ac laboris in ea scribenda insumpsimus
Atqui Anglicæ genti sunt qui vitio ac probro
Linguæ suæ sterilitatem dant maximo,
Dicuntque præclarum ex hac gente quippiam
Venisse nunquam: vt sit sterilis lingua Anglica,
Multi tamen non exiguæ huic scienciæ
Et litteraturæ autores poëmata
Præclara multa panxerunt, et Anglica
Scripsere porro lingua vtrimque barbara.
Et facile ita esse omnino deterius nihil
His quæ Anglica lingua sunt tradita; attamen
Si iam ipsa materia figurata utilis
Et docta sit, cur reijceretur fabula?
Vtinam herclé vt historiæ omnes quæ lingua Anglica
Scriptæ fuere ab ingenuis authoribus
Quæ non ineptæ sunt nec invtiles quidem

[1]) Synedrij id est Consessus Animalium inscripta Tragœdia. Per Radulphum VVorselæum. Anno Dñi 1553 Mense Nouembris 14 Die.

Eciam in Latinum versæ, alijs sint traditæ.
Nec vos velimus, ut sunt quidam, credere
Nos in re inepta, nugaci, atque inutili
Videlicet modó de consessu animalium
Conterere tempus, ac frustrá operam impendere.
Quamuis enim hic meræ inducuntur ineptiæ
Et fabula hæc de animalibus confingitur:
Tamen erudita, ac docta multa intus latent.
Nec nos quidem soli, qui istuc studij genus
Tractare cœperunt primi omnium sumus
Cum scilicet non deerunt, inter omnium
Linguarum candidatos, nec desunt adhuc
Quos hoc idem facere omnino nihil pœnitet.
Id inter ceteros Æsopus indicat
Qui fabulas scribens Græce, eciam posteris
Suis reliquit, quæ ætatum omnium omnibus
Semper quidem facta fuere maximi.
Has Romulum, tum alijs historijs plurimis
Non piguit e Græcis Latinas reddere.
Hæc tum ita se habent, cur nobis inter cæteros
Istuc idem facere similiter non licet?
At quispiam objciet, quid iste fabulas
Aliorum studio elucubratas, pro suis
Tám seduló ædet? Argumentum ipsum quidem
Fateor fuisse iustum ante nostra tempora
Diuque versatum, verúm crassum ac rude:
Túm eciam fuerunt ante nos complurimi
Qui huiusmodi studijs stylum acuerunt suum.
Nec enim minoris est operae libros stylo
Inculto conscriptos, meliores reddere:
Quam vel noua argumenta, librosque scribere.
Quapropter omnes vos æquo animo tradita
Hæc cum silencio quæso animaduertite
Vt iam sciatis quid fabula sibi velit.
Prologi Finis."

The play itself follows through 132 numbered pages, each scene being prefaced by a short argument in hexameters, a statement of the metre, and a list of personæ. The colophon reads: "Synedrij siue Consessus Animalium, Finis. 27 Die Februarij. 1554. Per me Radulphum VVorselæum."

Ascanius.

MS. Bodley Add. B. 73. A religious play which Madan thinks was written in the seventeenth century in southern France or Spain.

The scene is laid at Toulouse. It includes three acts only, and the Synopsis reads as follows: "Senserat olim non infimae sortis addolescens, Tolosa nobili Galliae civitate oriundus, cui, historia altùm silente, nomen Ascanji tribuimus: illud Davidis revera locum habere: *Misericordia Domini super omnia opera eius.* Hic in socios plus aequo liberos, et prope Atheos incidit, ex quorum frequenti congressu id solùm gravissimorum se scelerum reum fecit sed eò amentiae delapsus est ut aliquod coelo inesse Numen negaret, si quod esset in gladiatoriam secum arenam illud provocare id erubesceret. Ascanio suum ex Astris Antagonistam praestolante miri candoris carta inexspectato è coelis ad terram decidit, cui illa Psaltis regij verba aureo charactere impressa erant: *miserere mei Deus.* Haec ubi legerat misererentis Dei dexteram agnoscere, et ad saniora redîre minime dubitavit. Paulus de Barrij in anno sancto part: 4 capt: 3:"

The prologue is an argument between Hæresis and Amor Profanus on the one side, and Religio and Divina Gratia on the other, and is introduced by the comment, — "De hæresi et amore profano hortum ecclesiæ devastantibus thriumphat Religio mediante divina gratia."

The play begins:

"Actus primus Scena prima

Ascanius cum suis socijs Libertino Lysimacho Leandro et Chiliberto libertatem vitæ extollit.

Ascan: Salvete chara vos omnes mihi capita, et animi festivus lepor!"

And ends:

"*Omnes:* Misericordia Domini super omnia opera eius.

ut

In Omnibus Glorificetur

Deus."

Sanctus Edwardus Confessor sive Mites Terram Possidebunt

MS. Magdalen College Oxford C. 2. 22. This ms. does not appear in Cox's Catalogue, but its existence is pointed out by Macray in his Magdalen Register 1901, vol. IV, p. 215. He takes the handwriting to be French and of the seventeenth century.

The tragedy is in three acts, and scenes, and is one thousand lines long. First stands a prose *Argumentum*, then a long prose *Præfatio ad Gubernatorem*, addressed in the usual extravagant dedicatory terms to some obscure college president. After this an "*Epilogus ad eundem*," and a "*Præludium*" with eighty lines of dialogue, during which Justice and Peace appear in the heavens. The text of the

play follows and includes two long interludia; in the margins are frequent Latin prose annotations, at times torn or illegible. The opening lines, spoken by St. Edward, are typical of the style of the play:

"Non semper Eurus Nereo inverso ciet
Furens tumultus; concidit pelagi tumor,
Nec tunsa rauco saxa Neptuno gemunt,
Quod vexat Aquilo, lambit et Zephyrus mare.
Post hyemis imbres laxat Arctoo gelu
Constricta Phœbus arva iaculatus faces
Propriore curru."

The plot is as follows:

Act I.

Sc. 1. St. Edward congratulates himself on his return to the kingdom.

Sc. 2. Godwinus hopes to obtain the throne. He hears from an anchorite a prophecy about his death, but misinterprets it.

Sc. 3. Tribute is to be offered the king. Godwinus offers also his three sons; of these Harold is chosen out.

Sc. 4. Biorno and Tosto, the other sons, are angry at the selection of Harold.

Interludium. Nigellus Daemon, the instigator of mischief, speaks, and at the end he and his company of fellow demons dance. $2^1/_2$ ff. long.

Sc. 5. On the news of an invasion, St. Edward advises Suordus to guard the confines of the king.

Act II.

Sc. 1. St. Edward inspires the soldiers to war.

Sc. 2. Suordus being repulsed, St. Edward and Leofric come to the rescue.

Sc. 3. The king without hope of an heir confers his succession on Leofric.

Sc. 4. Tosto and Biorno with their father plot to remove Leofric.

Sc. 5. Godwinus persuades Stigandus and Marvoldus, whom St. Edward had excommunicated, to swear to aid in a conspiracy, formed against the king's life by Leofric.

Interludium as before, $5^1/_4$ ff. long.

Act III.

Sc. 1. Biorno and Tosto try in vain to persuade Harold to embrace the monastic life.

Sc. 2. Godwinus, with his two traitor sons and two accomplices, plans the details of the accusation against Leofric.

Sc. 3. Stigandus and Marvoldus are eager to serve Godwinus.

Sc. 4. The accusation. During this scene Godwinus unwittingly fulfills the words of the prophecy, and as a result, falls dead.

Sc. 5. Tosso enters to find his father dead, instead of Leofric. With the other plotters, he agrees to ask pardon.

Sc. 6. St. Edward gives thanks to God in the name of the king.

Sc. 7. The conspirators are granted pardon by Harold.

This play is not to be confused with another of somewhat similar title: "Confessor, Utinam feliciter nata Comœdia," by Thomas Sparrowe, in ms. Bodleian Rawl. Poet. 77. Mr. Moore Smith, in a note on the author (*Mod. Lang. Rev.* Jan. 1908), dates the play c. 1634. Its name derives from the circumstance that one of the lovers disguises himself as a hermit in order to obtain access to his mistress, and hears her confession before unmasking to her. It is a comedy of intrigue of the classical style, with all the usual conventions, but with a certain freshness that makes its comic scenes effective, and its plot interesting. For example, the stupid rich suitor Morosus after being seemingly poisoned by the lover, is made to believe himself dead, and on the offer of escape from the torments of Hades, is induced to marry "Lachesis," who proves to be Dollabella the nurse. All the parts of a classical situation are here, but they are put together in a new and effective way.

Sanguis Sanguinem sive Constans Fratricida Tragœdia.

MS. Rawl. Poet. 215. The ms. is written in an unsteady and somewhat difficult script. Madan, in the catalogue, describes it as consisting of "Latin Exercises, in verse, chiefly religious, some on classical subjects, made by Roman Catholic students in about 1600, written out in a foreign hand." He suggests as author of this play P. Couf. The play is in three acts, and the scene is laid in Byzantium.

"Personae

Christus		Mezentius Classis Præf:
Constans impe:		Andreas Cons: Cubicularius
Theodosius Eius Frater		Leonidas Chiliarchus
Constantinus	Con: Filij.	Melampus Hariolus
Tiberius		Cain Abelis frater
Heraclius		Cacodæmon."

The Præludium begins "Cain educitur ab inferis a Cacodæmone, ut Constantem impio incendat furore," and consists of a dialogue between these two infernal instigators of mischief. They appear again at the end. "Umbra Constantis prodit Inter Cacodæmonem et Cain," with a thirteen line dialogue as Epilogue. The last speech is by Constans:

"O Frater! ultor quamdiu Fratris, meam
Vexabis umbram? In mihi bellum manes
Etiam sepulto. Fratris innocuus cruor
Ad ima Fratrem Tartara ruentem premit."

The *Argumentum* is given at the beginning of the play: "Constans Monothelita postquam St^um^ Martinum Romanum Pontificem in Ponti insulam relegasset, longaque morte confecisset, S. Maximo Abbati dexteram linguamque præcidisset; tandem Theodosium, fratrem germanum, non alia de causa, quam quod eo sublato securius se regnaturum existimaret, neque arctum sanguinis vinculum, nec sacrosanctam Diaconi, quam eminebat, dignitatem, reveritus impie obtruncat. Sed ecce tibi vindicem Dei manum! Umbra Theodosij, Diaconi habitu, scyphum sanguine plenum manu præferens, sæpius Constanti occurit, hisque verbis *Bibe Frater* non secus ac fulmine eum percellit. At nondum Tragœdiam finis. Paulo post Andreas, quidam ex Purpuratis, Mezentio autore, Constantem omnibus exosum in balneo iugulat. Baronius Zonarus. Paulus Diaconus."

Britanniæ Primitiae sive S. Albanus protomartyr.

MS. Rawl. Poet. 215. This same ms. contains also a religious-historical play by the title given above. It seems the work of several authors, among the writers mentioned being P. Momfordus, P. Graius, and Geo. Porterus. It is a fragment, ending at Act II, scene 3. The argument begins, "Posteaquam Diocletiani furor totum orbem peragrasset tandem Britannos toto orbe divisos invasit. Per id tempus S. Amphibalus singulari virtute atque doctrina sacerdos multorumque Britanorum saluti natus . . ." &c.

ΦΥΣΙΠΠΟΝΟΜΑΧΙΑ.

MS. Bodl. 30. A good ms. in fine, neat print, with red lettering here and there. This comedy is in ten scenes, with Prologue and Epilogue, by Christopher Wrenn, who graduated B. A. at St. John's, Oxford, in 1609. It belongs to a time between 1605 and 1611, while Buckridge was president of St. John's, for the dedication reads:

"Ornatissimo dignissimoque viro Dno Dri Buckridge Coll. Divi Joan. Bapt. Præsidi dignissimo D. D."

The source of the plot is Ovid Metam. IX. Fable 1.

The "Personæ Dramatis" are given as follows:

Œneus rex		Hercules	rivales
Perivia regina		Achelöus	
Deianira	filiæ	Promelus	proci
Gorge		Panopeus	

Philarchus Anteamb.

The prologue is a dialogue in the form of a contest between Ponophilus (representing Labor) and Anchinæus (representing Ingenium). It begins:

Ponophilus solus.
Hic constitutus est locus, et hic est dies
Quibus Anchinæus atque ego (Ingenium et Labor)
De gloria certamen inituri sumus:
Nondum adfuisse miror: Ast eccum venit.

The plot, according to scenes, is as follows:

Sc. 1. Hercules *solus*. Peace has come, and he will enjoy it. He will ask Dejanira, the pride of Aetolia, in marriage. Exit.

Sc. 2. Panopeus and Promelus after a stormy dialogue set off for the palace, each to claim the king's promise about Dejanira.

Sc. 3. Dejanira sadly explains to the queen her preference for Achelous, her countryman.

Sc. 4. Achelous and Hercules meet. Achelous will gladly show Hercules the king's daughter.

Sc. 5. During a quarrel of the suitors before the whole court, Hercules enters. He and Dejanira fall in love. The king proclaims a contest for his daughter.

Sc. 6. *Manent* the cowards Panopeus and Promelus. They decide to withdraw from the contest, and come to the wedding disguised in order to hide their shame.

Sc. 7. The contest. Dejanira prays for her chosen Hercules, and Gorge for Achelous, whom she loves. Hercules wins.

Sc. 8. Gorge *sola*, mourns her unwedded state.

Sc. 9. The king discovers the two coward suitors. Threatened with Hercules, they decide to go to Germany for wives.

Sc. 10. Reconciliation. The wedding.

The Epilogue is in the same form as the prologue. Ponophilus, in the name of Hercules, claims the prize for Labor, and is opposed by Anchinæus, who demands it for Ingenium in the name of Achelous and his wonderful shifts of appearance in the contest. The final appeal to the audience follows:

Pono: Vos justiores video, ego vellem magis
Ut palmam uterque quam petit, neuter ferat.
Anchi: Benigniores video, si visum est bene
Utrique detur palma, sic neutrj datur. *Exeunt.*

Susenbrotus or Fortunia.

MS. Rawl. Poet. 195. F. 79. "Susenbrotus Comœdia. Acta Cantabrigiæ in Collegio Trin. coram Rege Jacobo & Carolo principe Anno 1615." The existence of a Bridgewater ms. of this same play, under the title *Fortunia*, was pointed out to me by Mr. G. C. Moore Smith — the latter ms. is much more legible, and, in part, is fuller than the Bodleian, but one corrects the other very conveniently. The play is in prose, cleverly satirical, with a store of surprisingly vigorous academic humour. It is interesting also in its relation to the Commedia dell' Arte.

Dramatis Personæ

Emporus patricius pater Fortuniæ
Fortunia sive Marius filius Empori
Seignour Capitano Spavento miles
Don Piedro Pantaleone de Valenza Hispanus
Phantastes poëta
Susenbrotus pedantius
Mercenarius seruus Empori
Moschinus, Salpingo } serui militis
Mimicus seruus Hispani
Cantano, Sonetto } serui Phantastis
Ferulus Susenbroti Hypodidascalus
Pueri quatuor
Egestus dictus Fortuniæ pater

Scena Athenis.

In the prologue Cantabrigia chides Aulicus for depriving her of her fosterlings, "quod piscis in arido Montium iugo, id extra Lyceum Peripateticus." But she is soothed by the answer that it is at the bidding of their "rex optimus" that they are called "ut fabellam agant alumni tui quæ tenebras breuiores faciat." The epilogue corresponds in form to the prologue.

The play is written in five acts, with as many as nine short scenes in an act. But it has the virtue, rare among Latin academic plays, of not being tediously long. It contains within it a "device" in English, given by Susenbrotus for the honor of his Fortunia. The plot need scarcely be given at length — it is lightly constructed, and presents characteristic love adventures of a pedant, a braggart soldier, a fantastic poet, and a Spanish don, — all enamoured of a lovely, witty lady, seen from a window, and in the end proving to be a

mischievous boy, so that the suitors are all mocked for their mad rivalries. I have it in mind to edit *Susenbrotus.*

Andronicus Comnenus.

MS. Sloane 1767 ff. 18b—66b. Churchill and Keller, *Shakespeare-Jahrbuch XXXIV*, p. 256, dated this play indefinitely as of the seventeenth century. It may, however, possibly be dated 1617/8 by the following record in the Magdalen College Oxford Register (ed. W. D. Macray 1901, Vol. III, p. 45): "Acted Jan. 26, 1617/8 in the Hall Andronicus Tragœdia." The same record gives the author as Samuel Bernard, the schoolmaster[1]), who wrote also *Julius et Gonzaga.* acted in the President's house 1616/7, and *Phocas,* acted in the hall: of both these last plays the mss. seem lost. The play in question is well written, and has unusual virility, with almost no lengthy soliloquies, and a number of short speeches and broken lines. The *Personæ* are:

"Alexius Protosebastus
Alexius Commenus, Imperator
Andronicus Commenus, Imperator
Isaacius Angelus, Imperator
Lapardas Commenus } nobiles ex familia imperatoria
Johannes Manuell } filij Andronici
Maria Cæsarissa, Soror Alexij Commeni
Theodosius Patriarcha
Salmanazar Maurus, Satellites."

Andronicus solus begins the play:

"Byzantij quam clara me species capit!
Oculis ut . . . [Intus: morituri halitus."

The plot proceeds along historical or pseudo-historical lines entirely. Eastern history had a particular fascination for the college writer who aimed at "eine bluttriefende Greueltragödie." The Byzantine Emperor here is the centre also of another Academic play, in English:

"Andronicus: A Tragedy, Impieties Long Successe, or Heavens Late Revenge. Discite Justitiam moniti, ne temnite Divos. London. Printed for Richard Hall, and are to be sold at the Stationers in London 1661."

---

[1]) Samuel Bernard, matriculated from Magdalen 1607, BA 1610, MA 1613, usher of Magdalen School 1612, master 1617, vicar of Croydon 1624—1643, when he was ejected, D.D. 1638/9, died 1657.

The printer's preface to the reader is more or less interesting:

"Let me acquaint thee with the Pedigree and Progresse (not to say Pilgrimage) of this Tragedy. It was born some eighteen years since in Oxford, thence carried by a Casualty to York. If the Author hereof hath intrench't on his Fancie, upon him who wrote the life of *Andronicus* in the *Holy State*, He doubts not, but to obtain his Pardon; as also hopes to have thine for his failings herein."

There are twenty-three *dramatis personae*. The play has the sole merit of being exquisitely ridiculous in its attempts at blood-and-thunder, and in its imitation of the wooing scene in Shakespeare's *Richard III.* Two instances of Senecan effect are the chorus which at the end of each act serves to "open sorrows sluce," and the scene in which (Act 5, sc. 2) Lapardas has his eyes bored out, picks them up, and after emitting a solid line of *O's* addresses them as "Dear Jewels of my body!" There may easily be direct influence from *Titus Andronicus* in this last connection. One might well repeat the comment "verry badd" which is written in very bad script at the beginning and end of the British Museum copy of this play.

Churchill and Keller (see above) make mention of an *Andronicus Comnenius* (Halliwell, *Dictionary of Old Plays*) by J. Wilson. There is a print of this play in the British Museum. It consists of 87 pages of English blank verse, very vigorously written, and it also imitates, but with much better success, the wooing scene in *Richard III.*

Iphis.

MS. Bodleian Lat. Misc. e. 17. The play is dedicated to William Juxon "praesidi dignissimo" (president of St. John's College Oxford 1621—33). It is signed by Henry Bellamy, who matriculated at St. John's 9 Nov. 1621 (Foster's *Alumni*).

"Drammatis personæ

Πρωταγωνισταί	*Δευτεραγωνισταί*
Lygdus, maritus	Nutrix
Telethusa, uxor	Nuncius
Telestes, vicinus Lygdi	Magister
Iphis, filia Lygdi	Isis
Ianthe, filia Telestis	Hymenæus
Nisus, procus Ianthes	Venus
	Juno"

The plot by act and scene goes briefly as follows:

Act I. Sc. 1. Lygdus prays in solitude for a son. If his expected child be a daughter, he threatens in his despair to kill it. His first speech runs —

"Sed inanè maceror. Forsitan prolem dabunt
Divi faventes masculam. Quod si negent
(Nec vana cura est), majus exitium meos
Exedet artus. Præter innumeras die
Et nocte curas, præter ærumnas nimis" &c.

Sc. 2. Lygdus communicates his purpose to the terrified Telethusa.

Sc. 3. Telestes tries to soothe Telethusa.

Sc. 4. Lygdus to them. He persists in his inhuman purpose, and departs. Telestes advises submission, since no prayers avail, and also departs. Telethusa sleeps from exhaustion.

Sc. 5. Isis appears to Telethusa in her sleep, bids her not to fear, but to welcome the child, whatever its sex.

Act II. Sc. 1. Lygdus tells Telestes he repents of his purpose.

Sc. 2. To them a nurse, who lays a son at the feet of the rejoiced Lygdus.

Sc. 3. To them a messenger, who announces to Telestes the birth of a daughter.

Sc. 4. Lygdus and Telestes congratulate Telethusa.

Sc. 5. Telethusa, alone, thanks heaven for inspiring the ruse by which her child is saved.

Sc. 6. Lygdus and Telestes return from the sacrifice to Telethusa. She bids them close the curtains and let her rest.

Act III. Sc. 1. Nisus, alone, expresses his wish to be loved.

Sc. 2. Nisus overhears Lygdus and Telestes planning a marriage between their children. The description of Ianthe inflames him.

Sc. 3. Nisus meets Telethusa, and begs her to show him Ianthe.

Sc. 4. To them Iphis, Ianthe, and Magister. Nisus loves Ianthe.

Sc. 5. To them Lygdus and Telestes. Magister complains that Iphis learns only feminine arts, and Lygdus thinks it a judgment. Exeunt all but Nisus and Telestes.

Sc. 6. Telestes accepts the manly Nisus as suitor to Ianthe on the condition that she approves him.

Sc. 7. Telethusa asks the fathers to delay all marriage proceedings. She will win Nisus for Iphis.

Sc. 8. Lygdus persuades Telestes to renew their oaths for an alliance through the marriage of their children.

Act IV. Sc. 1. Nisus woos Ianthe. She repulses him.

Sc. 2. Nisus overhears from Telethusa that Iphis is a woman. He refuses her offer of showing him one fairer than Ianthe.

Sc. 3. Telethusa, alone, plots to wed Iphis to Nisus. Enter Lygdus and Iphis. Lygdus will force the unwilling Iphis into marriage.

Sc. 4. Telethusa instructs Iphis in regard to Nisus. But Nisus, when he comes, spurns Telethusa's offer of Iphis as his bride.

Sc. 5. Iphis and Telethusa mourn their fates.

Sc. 6. Ianthe lovingly chides Iphis for his strange humor.
Sc. 7. Nisus alone is bewildered, distrusting Telethusa's plots.
Sc. 8. Telethusa proposes to Nisus a plot advantageous to both.
Sc. 9. Ianthe tells Telethusa of how anxious she is for the latter's marriage with Iphis, adding thereby to Telethusa's distress.

Act V. Sc. 1. Lygdus and Telestes offer sacrifice for the marriage.
Sc. 2. Telethusa and Nisus plot again. She unwisely confesses to him the truth about Iphis. He leaves in anger and entire distrust. Telethusa fears public discovery.
Sc. 3. Telethusa complains to Lygdus of sickness. Iphis is called.
Sc. 4. While mother and daughter talk, the miracle comes to pass, and Iphis is made man.
Sc. 5. Nutrix and Nuncius have a pleasant chat.
Sc. 6. The marriage of Iphis and Ianthe. Nisus tries to disturb it with his tale, but is rebuked by Juno.

Iphis speaks the Epilogue:

"Tandem favente Numine jugali thoro
Potior Ianthes: si placent Vobis faces,
Consensus almis iste sit manibus ratus."

Hannibal.

MS. Malone 531, Bodleian no. 20 577. A fragment ending with Act II. scene 1. Named by Madan from the chief character. The volume contains, besides, in ms., a long English bidding-prayer and two English sermons. Madan thinks the prayer was used at Oxford about the time of James I. There are several English plays of an unacademic sort belonging to this period and centering about the historical Hannibal.

Senilis Amor.

MS. Bodleian Rawl. Poet. 9. The ms. is a very poor one, written on only one side of folios 46—80, in a large and clear, but careless script. The first act stands in good shape, with its seven scenes in due course, but the acts and scenes through the rest of the play are in the utmost disorder. Act III. sc. 5 for example follows an unnumbered scene of Act V. The list of *Dramatis personæ* may be enlightening as to the nature of the play:

"Antoninus, Prætor
Castruchio, ffilius Anto.
Gemulo, Servus Antoni
Petrus de Aquila, Mercator hispanus

Arthurus, Volge } Monachi
Vincentius, stultus Mercator
Lopez, Hebreus
Titubus, Nauta æbrius
Nicoläus, officiarius Amstellodamj
Collossus, Miles gloriosus
Shurek, Aethiops
Nicot, Poetivendulus
Alcon, Rusticus Antonini
Dorpius, Leno
Signior D'Amburgio, Nobilis pater Gem:
Catharina, ffilia Antonini
Amida, ffilia D'Amburgio
ffinlassa, Coxina } Meretrices
Mildreda, Uxor Nicolai avicularia
Tibicines.

Scæn: Amstellodami."

The play begins:

"Ingreditur Castruchio legens litteras.

Castru. Levia calamorum vulnera quis asserit sapiens
Altius penetrat quam leves chartæ paginas
Calcantho stillans humor tabificus
Columbæ Veneris non carent felle; documentum flebile
Sumus quid hæ potuissent literæ.

Gem. At quid fles, Castruchio?"

The play is entirely in the vein of the stock classical comedy of intrigue. In the first act, Castruchio, madly in love with Amida, who is in the Leno's house, gets his servant Gemulo to help him. There are several scenes portraying the complication at the Leno's house. Finally Antoninus returns, and is full of paternal fury when he finds Castruchio engaged with Amida, who he believes is a meretrix. After this, the disordered arrangement of scenes prevents an easy reading of the play. However, one may perhaps judge it safely from the first act.

This play is usually accredited, although doubtfully, to Peter Hausted (who was educated at Queen's Cambridge, was in later life a divine, and died in 1645) or else is called anonymous. I think it highly probable, from certain resemblances in title, *dramatis personæ*, and general local atmosphere, (one play being located at Amsterdam, and the other at Frankfort-am-Main where an Antwerp merchant is staying temporarily) between this play and Hausted's known Latin play *Senile Odium*, that he is also the author of *Senilis Amor*.

Senile Odium (presented at Queen's Cambridge 1631 ; quarto 1633) is a fresh and entertaining comedy of classical intrigue, worth reprinting. Among its attractive features is the following song, at the end of Act V, scene 4:

"Horore et silentio
Vivam in perpetuo
Ubi vespertilio
Corvis fatalis, Bubo,
Cum his Lupus et Leo
In nostra habitabunt domo:
Nec unquam Solem videbo
Vivam vivam vivam
Silentio silentio silentio."

Hausted wrote also the very ingenious and strikingly modern English comedy *The Rivall Friends* (presented at Queen's Cambridge 1631; quarto 1632). Oddly, the play was a failure, and it is supposed to be in connection with its failure that Dr. Butts hanged himself (Cooper, *Annals* ed. 1842, Vol. III, p. 251). Hausted's lyric talent shows itself again in the songs at the end of the acts. The one at the end of Act II is worth giving, although it is largely an echo of earlier English lyrics:

"Cupid, if a god thou art,
Transfix this monsters stubborne heart;
But if all thy shafts be flowne,
And thy quiver empty growne,
Here be Ladies that have eyes
Can furnish thee with new supplies.
Yet, winged Archer, doe not shoot at all,
'Tis pitty that hee should so nobly fall."

In situation and in expression, both these plays show much of Shakespeare's influence, and make Hausted seem, on the whole, one of the most keenly Elizabethan of the academic dramatists.

As an entertaining illustration of a certain type of Jacobean Puritanism, the following lines of Hausted's, taken from ms. Brit. Mus. add. 15227. fol. 83b, may be given in full:

"Verses made by Mr Hausted in amputationem comae suae.

Away pernicious excrement be gone,
Thou hast betraid my reputation
To ye sincere, and perfect, thou alone
Linkd with that helhound thy companion
Good fellowship, hast caused each good man
For to despaire of my conversion.

But I disclaime you both, and with you, all
Those ruffian like behaviours mimical,
And apish gestures wch in times before
Haue beene a scandal to ye cloth I wore.
Now like a truly pænitent Ile fare
Condemne my selfe to water, and short haire.
No footsteps on my head shall now be seene
To tell you where ye crisping iron hath beene.
The powder wherewith all Ile dresse ye same
Shall bee ye odours of a bettr name.
And ye sweet water, that I use, I will
Out of ye Limbecks of mine eyes distill,
The purging fire of repentance shall
Send foorth those drops, which I doe wash wth all.
My Barbers name shall be Devotion,
His sizzers cutting Persecution.
His combe shall be a peice of that same tree
On wch my Saviour satisfied for mee.
His warming Pan well ordered zeale shall bee.
His linnen Innocence and purity.
His glasse shall be ye sacred Scripture, where
The very least deformities appeare.
And thus adorn'd (how eer ye world shall deeme)
I shall both beautifull and comely seeme. Finis."

Eumorphus sive Cupido Adultus.

MS. Brit. Mus. add. 14047 "Comœdia acta a Joanensibus Oxon. Feb. 5°. 1634. Authore Georgio Wilde ejusdem Coll. soc. et L. L. Bacc."

The *Dramatis personæ* are:

"Eumorphus, illustris formæ Juvenis
Pamphilus, Eumorphi Amicus
Paracelsius, Empiricus
Panergus, Eumorphi Servus
Anoetus, Charissæ Servus
Polymachæroplacides, Miles
Sclopo, servus Polymachæ etc.
Zelotipus, civis
Johannes Capo, Paracelsi servus
Pasithea sive Charissa } Illustris Domina
Antiphila, Uxor Zelotipi
Maleola, Vetula Eumorphum amans
Glycerium, Maleolæ ancilla."

The Prologue is neatly conventional:

"Spectatores perbenevoli, Audire ni mavultis hic Candidi,
Salvete perplurimum. Namque Oxoniensis iam renascitur
Soccus; soccus diu sepultus: et nunc socci sororij æmulus
Soccus si vos istoc velitis pessimus, si istoc vos velitis, quoque optimus
Nam penes vos solum manet fatum nostræ Comœdiæ.
Migrate igitur Oculis Animisque Oxonio Florentiam
(Siquidem migrare est Oxonio Florentiam)
Propterea Oxonienses vere Florentes; sedete vos
Perbenigniter, et advortite animos, quid noster Eumorphus possiet.
Noster ille quid Cupido Adultus. jam emissurus est
Sagittam Auream, quae bono avolabit alite,
Illa si vos suavi vulnere cogerit amare."

The play itself is written in vigorous prose. The plot is as follows:

Act I.

Sc. 1. Glycerium hurries the old Maleola to Eumorphus's house. Panergus hides them both, and goes for his master. His object is to take advantage of his master's irresistible charm over all women.

Sc. 2. Antiphila enters telling her love for the famous Eumorphus and her fears of her jealous, ill-tempered husband. Panergus enters, and hides her.

Sc. 3. Eumorphus and Pamphilus enter, and talk of love. Pamphilus tries by jesting to shame his friend out of his hatred for women. Maleola rushes amorously from hiding, and Eumorphus flees. Panergus cajoles Maleola, telling her to return that night. Then he comforts Antiphila, and sends her off, as she is afraid her lateness will anger her husband. Pasithea enters with her friend Paracelsius and her servant. In love with the fame of Eumorphus, she will try to win him under the name Charissa. As a result of an interview which she procures through Panergus, Eumorphus deceives her into swearing that she will never visit him again. The servants remain, and exchange a fire of vituperation.

Sc. 4. Zelotipus scolds Antiphila, and threatens Eumorphus.

Act II.

Sc. 1. Charissa sends Anoetus with a lovenote to Eumorphus. The Miles makes love to her. She repulses him, letting fall Eumorphus's name.

Sc. 2. Panergus, disguised as his master, receives the letter, and prepares to answer it.

Sc. 3. To escape further entanglement, Eumorphus accepts the advice of Pamphilus to disguise himself as a woman.

Sc. 4. Panergus, still disguised, sends the drunken Anoetus back with the false note to Charissa. Maleola enters, and he plays Eumorphus to her. The *Miles* enters and lays low the pretended Eumorphus. Zelotypus comes and watches proceedings with satisfaction, while Maleola runs off for avengers for her *Agnelle*. Eumorphus enters in woman's

clothes, and all the men are at once enamoured of him. He discovers Panergus, and takes him off, the others believing that the new beauty is Eumorphus's sister.

Act III.

Sc. 1. Anoetus, still drunk, delivers the letter. Charissa faints on reading it. Paracelsius enters and tries to comfort her. They go off, while his servant carries off the drunken body of Anoetus, planning to dress it up as an old man.

Sc. 2. Pamphilus tells Panergus that Eumorphus is very sick, and bids him summon Paracelsius as if for Lucina, the sister of Eumorphus.

Sc. 3. Paracelsius plans with Charissa to win her Eumorphus's favor by a philter. Panergus summons him for Lucina.

Sc. 4. Paracelsius by the pretended Lucina's bedside becomes infatuated with her, and gives the philter to her instead of to Eumorphus.

Sc. 5. Paracelsius realizes that the philter was in Charissa's name, and so sends Panergus with another to Lucina in his own name. Panergus himself drinks it.

Sc. 6. Zelotipus wheedles Antiphila, who refuses to recognize him in his unwonted humor, and mourns Eumorphus's reported death.

Sc. 7. Eumorphus drinks the potion given him as Lucina, and at the same time cuts himself to destroy his accursed beauty.

Act IV.

Sc. 1. Eumorphus awakes in love with Charissa, and Panergus with Paracelsius. Panergus is terrified at his master's appearance. He is sent with a love-letter to Charissa.

Sc. 2. Panergus delivers the letter to the enraptured Charissa. Paracelsius wonders at Lucina's silence and at Panergus's phrases:

> "Paracelsi candidule! Paracelsi lepidule, o mi candidule lepidule Parararacelsule!"

Sc. 3. Charissa flees from Eumorphus's ugliness. Pamphilus enters, is terrified also, and listens to the tale of woe. Paracelsius comes and promises to restore Eumorphus's beauty if he may have Lucina to wife.

Act V.

Sc. 1. Anoetus awaking and thinking he has slept for many years, is made sport of by Capo and other minor characters. Exeunt.

Sc. 2. Panergus instructs Glycerium to act as Lucina.

Sc. 3. Pamphilus urges Paracelsius to plead with Charissa for his friend Eumorphus, and tell her his beauty is restored.

Sc. 4. Panergus places Glycerium at Lucina's window, and instructs her to sing a love song to Paracelsius.

Sc. 5. Enter Charissa and Paracelsius. Charissa goes in to Eumorphus. Paracelsius deceived takes off Glycerium to marry her.

Sc. 6. Eumorphus makes successful love to Charissa. Pamphilus entering and discovering Charissa to be his early love Pasithea, forgets his friendship, and challenges Eumorphus. Paracelsius and Glycerium enter; Glycerium is discovered, when Panergus and Maleola, whom he

has had to marry, enter. Eumorphus is told about the potions. Disillusioned, he determines to return to his own celibate habits, and gives up Pasithea to Pamphilus. Paracelsius in conclusion speaks a clever epilogue.

The play is very well written, and the humour, if at times coarse, is always contagious. There are many interesting details, which however would be out of place here. Schelling (*Eliz. Drama* 1908 vol. II, 83) and others quote this play wrongly as *Euphormus*.

The same ms. which gives this play includes an English play by the same author, "*Love's Hospitall* as it was acted before the Kinge and Queens Majestyes and by the students of St. Jo. Baptists Coll. in Oxon. Augusti 29° 1636 authore Georgio Wilde." Here again Wilde (who, it will be remembered, became the bishop of Londonderry, and several times incurred serious risk by attempting to hold prohibited services) shows marked cleverness in casting a fresh cloak over the old conventions of the classical drama, and those of the London play-house as well. The present writer intends to bring out an edition of this play shortly. Its diverting plot would go far to make it successful on the stage to-day, but its Elizabethan breadth of humor would scarcely warrant the attempt.

Still another play in English, "The Converted Robber. A Pastorall acted by St. Johns College 1637", the scene Salisbury Plain, is written out between *Eumorphus* and *Love's Hospital*, and is generally accredited to the same writer, George Wilde, although perhaps without sufficient warrant. His name is not signed as in the other two plays.

Thibaldus sive Vindictae Ingenium.[1])

An Oxford play printed in 1640, copies of which exist in the Bodleian and the Cambridge University Libraries. J. Bolte, "Die Oxforder Tragödie *Thibaldus*", Jahrbuch XXVII 1892, p. 228, suggested a possible relationship between this play and *Pharamus*, by the same author, Thomas Snelling. They are one and the same

[1]) It may be interesting to notice in this connection that *Fallacy* and *The Sophister*, which have hitherto been taken as two separate plays, each accredited to R. Zouche, are in reality the same play. *Fallacy* is not known by me to have been printed; it exists in ms. Harleian 6869, and is dated Aug. 13. 1631. *The Sophister*, first printed in 1639, seems to be a reworking, with changes in phrasing and minor details only, of the unpublished play under a more subtle title. The play, which is in English, is rich in interesting contemporary references.

play. Two copies of the 1650 edition of *Pharamus* exist in the Bodleian library. The title-page reads:

"Pharamus / sive / Libido Vindex / Hispanica Tragoedia / Et Tragicus plerumque dolet sermone pedestri. / . . . Londini / Impressi ad utilitatem Andraei / Penneycook. 1650 / "

Except for the title-page, with the somewhat strange difference in the double titles, the 1640 and 1650 prints are identical, even to the complimentary poems by college friends of the author's. For a brief account of the plot, see Bolte's article cited above.

Notolla.

MS. Bodleian Douce 47. The date, author, and place of production are unknown. One might venture the hope that it never was produced. It is worthless and far from justifying the labour involved in going through it.

Dramatis personæ

Nottola.	Ganeo Ferrariæ, qui Patris tuitionem dedignatus, sub habitu ignoti Principis per civitatem in omnibus rebus sibi morem gerebat.
Fernandus Furega Canalia Loscus Trisus Eurillus Cricca	Familitium Nottolæ
Aurindus,	Senex Ferrariæ dives et avarus.
Alonsus,	Juvenis Venetiarum, qui Florindam imprimis amabat; verum mercaturæ gratia ad Ferrariam appellens Ersiliam deamabat, ipse redamatus denuo.
Fessenius,	Juvenis Ferrariæ, qui Ersiliam etiam misere amabat.
Fabricius,	Frater Florindæ, qui ejus gratia sub larva Faceti ad Ferrariam advenit, ut spretum sororis amorem de Alonso vindicet.
Hyppolitus,	Pharmacopola Ferrariæ, et per adoptionem Pater Nottolæ.
Samoel Leon Cain	Iudæi et institores vestium.

Florinda	Virgo Venetiarum, quae in Alonso ardebat; verum ubi se ab eo spretam senserit, vindictam cogitabat; et ea gratia sub nomine et habitu Captivi ad Ferrariam profecta est.
Ersilia,	Aurindi filia, quæ in Alonso etiam ardebat.
Santilla,	Hospita quædam Ferrariæ.
Trigolus, Zolfanellus	servus Florindæ, Fabricij
Captivus, Facetus	alias Florinda, Fabricius"

With such an array of characters, the tiresome intricacy of the plot is not surprising:

Act I.

Sc. 1. Nottola's followers, tired of wandering, threaten desertion. On the promise of better things when they reach Ferraria, he wins them back.

Sc. 2. Santilla, approached by Nottola and his men, though at first scornful, is finally favourably impressed, receives them, and orders a feast.

Sc. 3. Aurindus, fearful of losing his money near such a crowd, warns Ersilia to watch well during his absence.

Sc. 4. Fessenius comes and makes love to Ersilia.

Sc. 5. Alonsus in hiding woos her too, and Ersilia contrives to play with them both.

Sc. 6. To Aurindus returning Santilla explains the supposed wealth of her guests, and asks if she may use his house. Aurindus and Fernandus contend in insulting terms.

Sc. 7. Nottola and his men enter. Aurindus is finally subdued, and brought to offer house and daughter to the supposed prince.

Sc. 8. Ersilia to them. At first resentful, she too finally falls at Nottola's feet. Nottola bids 60 Jews be summoned with all their rich goods to display to him.

Act II.

Sc. 1. Alonsus speaks his hate for his rival Fessenius.

Sc. 2. Ersilia telling Alonsus of her father's wish that she marry for wealth suggests his coming as one of the Jews. Fessenius in hiding overhears, and will bide his time.

Sc. 3. Captivus and Trigolus talk over their coming to Ferraria to find Alonsus — they will play the part of fools in the market place.

Sc. 4. Captivus comments on mutability and her mournful state. Trigolus has gone to fetch Hippolitus.

Sc. 5. Captivus, Trigolus, and Hippolitus, who knows a drug that suspends life temporarily, plot for the winning back of Alonsus.

Sc. 6. Fessenius pretending dumbness seeks entrance into the Jews'

company. Alonsus does the same thing, although he is somewhat suspicious of Fessenius.

Sc. 7. Nottola and his men appear and appropriate the beautiful wares of the Jews.

Act III.

Sc. 1. Fernandus and Furega plot together to rob their leader and the old miser Aurindus.

Sc. 2. Alonsus tries to bribe them to give him access to Ersilia. Fernandus bids him come at ten o'clock that night with a ladder. Alonsus goes.

Sc. 3. Fernandus and Furega plot to entrap Alonsus, and get off with their booty by his ladder. Aurindus comes to them obsequiously.

Sc. 4. Aurindus, *solus*, talks over his good fortune.

Sc. 5. Aurindus tells Ersilia of the match with Nottola. She rebels.

Sc. 6. Aurindus boasts to the Jews of his connection with Nottola.

Sc. 7. Ersilia is formally betrothed to Nottola.

Sc. 8. To them Santilla and Trigolus. An announcement is made of the performance of the two fools in the market place.

Sc. 9. Trigolus amuses Nottola with his sauciness.

Sc. 10. Nottola bids Captivus and Facetus make a "fabula" for him.

Act IV.

Sc. 1. Ersilia confesses tearfully to Alonsus that her father has betrothed her to Nottola. She will fly with him.

Sc. 2. Fessenius complains of his love plight.

Sc. 3. When Nottola learns how Ersilia has thrown over Fessenius, he decides to surrender her to him. Fessenius rejoices.

Sc. 4. After much talk with Ersilia, Nottola offers to free her, but when he names Fessenius as his successor, she refuses the offer. Nottola will call on her father to help break her stubbornness.

Sc. 5. Ersilia, *sola*, mourns and faints, calling for Alonsus.

Sc. 6. Captivus, Trigolus, and Santilla find her. Captivus learns about Alonsus.

Sc. 7. To them Nottola (who is always accompanied by some of his "retinue") and Aurindus. They scold Ersilia.

Sc. 8. To them Alonsus and Fessenius. Captivus begins the "fabula", and tells the merits of the wonderful drug. Alonsus and Nottola partake of it; Nottola becomes alarmed, and Alonsus apparently dies. Ersilia is distraught. Alonsus is carried in.

Sc. 9. Officers take off Captivus and Trigolus, who go willingly. Fernandus and Furega are dubious about their plot.

Act V.

Sc. 1. Fessenius and Ersilia are reconciled.

Sc. 2. Aurindus arrives, and after a stormy dialogue with them agrees to their marriage.

Sc. 3. Trigolus and Florinda arrive.

Sc. 4. Furega brings news of Alonsus's revival.

Sc. 5. Alonsus comes rejoicing in life and in Ersilia, but Ersilia announces her betrothal to Fessenius. A serious quarrel threatens, when Alonsus sees Florinda and is reconciled to her.

Sc. 6. Nottola arrives, with Facetus and Zolfanellus. Facetus discovers his sister Florinda.

Sc. 7. Hippolitus and the Jews arrive. Nottola recognizing his father slips indoors. Furega hides likewise from the Jews, who seek Nottola for stealing their wares. Nottola from within answers that the prince has gone to Persia. Finally, however, he decides to brave matters out, appears in his most princely manner and berates Hippolitus. All submit as before, and by persisting in the role of royalty Nottola reinstates himself. Santilla marries Furega. Fessenius and Alonsus, each, choose one of Nottola's retinue for his man. Nottola remains prince to the end, the last words in the play being his:

"Vos, uti par est, Imperatorem sequimini!"

Die Tragödie von Romio und Julietta.[1]

Von

Max J. Wolff.

Im Gegensatz zu dem «Bestraften Brudermord», der die Forschung in ausgiebiger Weise beschäftigt hat, ist das deutsche Romeostück kaum beachtet worden. Das liegt in der Hauptsache daran, daß das Verhältnis des deutschen Dramas (D) zu Shakespeares Werk (R) anscheinend keinem Zweifel unterliegt. Der Nachdichter hat R — ob die erste Quarto oder eine spätere, kann hier unerörtert bleiben — vor Augen gehabt und sich offensichtlich bemüht, ihm genau zu folgen. An vielen Stellen liefert er nicht mehr als eine ungeschickte, in geistloser Weise verkürzte Übersetzung. Als Beispiel diene die Unterhaltung zwischen Romeo und Benvolio (R I, 1 = D III, 6). Ich stelle die entsprechenden Worte des englischen Textes neben den deutschen, wenn auch die Reihenfolge von Rede und Gegenrede in beiden Stücken an einer Stelle verschieden ist.

Rom.	Benvolio, warum lachst Du?	Dost thou not laugh?
Ben.	Ich lache nicht, sondern weine vielmehr.	No, coz, I rather weep.
Rom.	Warum das?	Good heart, at what?
Ben.	Um das, daß dir dein armes Herz also geängstet ist.	At thy good heart's oppression.

[1]) Abgedruckt bei Cohn, Shakespeare in Germany, London 1865, S. 310ff. nach der in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien befindlichen, undatierten Handschrift. Die alte Orthographie, die auch Cohn nicht streng beizubehalten scheint, ist in den Zitaten aufgegeben. Die Eigennamen sind in der Form Shakespeares geschrieben, also Romeo statt Romio, Benvolio statt Penvolio, und nur in Fällen, wo die abweichende Schreibweise des deutschen Stückes von Bedeutung ist, ist diese gebraucht.

Rom. Ach du würdest es noch härter kränken, mich weiter zu vexieren. Adieu, darum fahre wohl.

Griefs of my own . . . .
Which thou wilt propagate to have it prest
With more of thine . . . .
Farewell, my coz.

Ben. Nun ich will mitgehen, mich also zu verlassen thust du Unrecht.

Soft, I will go along
And if you leave me so, you do me wrong

Rom. So scherze nicht mehr, mein Herz ist ohne das mit überflüssiger Betrübnis überladen.

In sadness . . . . Shall I groan.
(Und Anlehnung an das obige »have it prest«.

Ben. Deine Seufzer und Traurigkeit geben zu erkennen, daß dir etwas mangelt.

What sadness lengthens Romeo's hours?

Rom. Was mangeln; ich weiß von keinen Seufzern und Traurigkeit.

Not having that which having makes them short.

Ben. Nun bekenne und sage mir, du bist verliebt und dein Herz ist getheilt.

In love?

Rom. Etwas hast du erraten, daß mein Herz nicht mehr mein, sondern einer andern gehörig.

In sadness, cousin, I do love a woman.

Ben. So viel könnte ich wohl merken an der Traurigkeit, daß du verliebt warest.

I aim'd so near when I supposed you loved.

Rom. Ich gestehe Dir, Benvolio, daß diejenige, so ich liebe auch schön ist.

And she is fair I love.

Ben. Ein schönes Ziel, darnach man pflegt zu schießen, ist am ersten getroffen.

A right fair mark, fair coz, is soonest hit.

. . . . . .

Ben. So hat sie denn geschworen, allezeit keusch zu bleiben?

Then she hath sworn that she will still live chaste?

Rom. So viel mir bewußt ist, haßt sie vielmehr das Mannsgeschlecht als zu lieben.

She hath forsworn to love.

Ben. So folge meinem Rath und denke nicht mehr an sie.

Be ruled by me, forget to think of her.

Rom. Nicht an sie denken! Ach so würde mein Leben sich bald enden.

O, teach me how I should forget to think.

Ben. Herr Vetter, gebet euren Augen die Freiheit und erwählet eine andere. Es gibt ja nicht Händ' sondern Länder voll Weibsbilder.

By giving liberty unto thine eyes,
Examine other beauties.

. . . . . .

Ben.	Nein ich will dir folgen und mich befleißen dein Doctor zu sein.	I'll pay that doctrine.

An Stelle von Shakespeares schwungvollem, bilderreichen Versdialog ist eine triviale Prosa getreten, nur das Gerippe ist geblieben, aber es trägt so deutlich den Charakter der Übersetzung, daß einzelne Wendungen in D nur durch den ausführlicheren Text von R erklärt werden können. Die Bitte Romeos: «so scherze nicht mehr» ist ein sinnloses Rudiment des in R gebrauchten doppeldeutigen Wortes *sadness* (I, 1, 205 = Ernst und Trübsal), und ebenso steht es mit der Behauptung, daß ein schönes Ziel am ersten getroffen werde, die durch den zwiefachen Sinn von *fair* hervorgerufen ist, das nicht nur schön, sondern auch hell = gut sichtbar bedeutet[1]). Selbst an Stellen, wo D von R abweicht, ist die Abhängigkeit von Shakespeare deutlich zu erkennen, z. B. der Schluß des angeführten Gespräches, wo das «Doctor sein» durch ein Mißverständnis oder durch Flüchtigkeit aus dem ähnlich klingenden *doctrine* entstanden ist. Trotz dieser wörtlichen Anlehnung nimmt der Verfasser von D Änderungen und Umstellungen im Dialog vor, für die irgendwelche Gründe nicht zu erkennen sind; man muß annehmen, daß er neben dem Wunsche zu kürzen, dem die Monologe beinahe völlig zum Opfer gefallen sind, die Absicht zu verbessern hegte. So hielt er es für bühnenwirksamer, Romeos Liebesbekenntnis nicht an den Anfang des Gespräches, wie in R, sondern mehr gegen das Ende zu setzen. Er verzichtete also auf eigene Zutaten nicht völlig, ein Punkt, den man im Auge behalten muß. Da die Vorgänge in beiden Stücken die gleichen sind, lohnt es sich nicht, den Inhalt von D im einzelnen anzugeben, wir können uns auf die Abweichungen von R beschränken, denn nur durch sie, nicht durch die Übereinstimmungen erhält das deutsche, poetisch überaus minderwertige Produkt eine Bedeutung für uns.

Der Straßenauflauf, der Zusammenstoß Tybalts und Benvolios usw. fehlen in D. Auch Brooke berichtet diese Vorfälle erst nachträglich, doch waren für den Verfasser von D möglicherweise Rücksichten auf den schwachen Bestand seiner Truppe maßgebend, die ihn zwangen, diese und alle anderen personenreicheren Szenen auszuscheiden. Er beginnt I, 1 mit einer Aussprache zwischen dem

[1]) Auch Schlegels «glänzendes Ziel» ist nicht richtig. Ein glänzender Gegenstand ist zwar auf weite Entfernung erkennbar, aber infolge des Glanzes schwer im Auge zu behalten und zu treffen. Doch dürfte es kaum möglich sein, im Deutschen ein völlig entsprechendes Wort zu finden.

Fürsten, dem im Gegensatz zu R sehr friedfertigen Capulet und Mundige (Montague), die zu einer vollen Versöhnung führt. D nähert sich dadurch den Romeostücken, bei denen die Feindschaft einen mehr zufälligen Charakter trägt, der Commedia dell' arte[1]) und den «Bandos de Verona» von Rojas[2]).

I, 2 bringt eine Unterhaltung zwischen Julia und der Amme, Antoneta genannt, in der Julia ihre Einsamkeit und die Unfreiheit des weiblichen Geschlechts in Italien beklagt, ein Motiv, das sich IV, 4 wiederholt. Die Amme tritt als Versucherin auf. Die Szene besitzt kein Gegenstück in R. Von irgendwelchen Heiratsplänen ist in D so wenig die Rede wie bei Brooke. I, 3 entspricht R I, 2, 1—45, nur daß Capulet den Grafen Paris nicht als gleichberechtigten, sondern über ihm stehenden Herrn betrachtet und daß die Rolle des Dieners, in D Pickl Häring, stark erweitert ist. Offenbar Zutaten des deutschen Verfassers.

I, 4 setzt die zweite Szene von R 46—106 fort und bietet nur die Abweichung, daß Romeo den Einladungszettel mit Rosalinens Namen zerreißt. Sie soll das Haus der Feinde nicht betreten, trotz der geschlossenen Versöhnung in I, 1.

II, 1 entspricht R I, 4, nur daß Romeo willig ist zu gehen und daß man als «Masquara, wie es gebräuchlich ist» einzutreten beschließt.

II, 2 bringt das Gastmahl der Capulets. Im Gegensatz zu R erwarten sie eine Maske und als solche erscheinen Romeo und Benvolio, die Amme mischt sich in das Gespräch Capulets und Tybalts, Graf Paris ist zugegen, dessen Hinweis auf die erfolgte Versöhnung Capulet damit ablehnt, der Fürst habe den Frieden noch nicht proklamieren lassen. Daß der Alte Romeo ausdrücklich zu bleiben bittet, ist wohl eine Vergröberung des Deutschen.

II, 4 entspricht R II, 1, nur daß Romeo erklärt, in Sicherheit zu Julien zu gehen, da der Friede geschlossen sei. Er bringt der Geliebten ein Ständchen, triviale Änderung des Deutschen. Wie bei Brooke kommt es auf dieser ersten Zusammenkunft zu keinem Heiratsplan. Infolgedessen ist der Schluß von II, 4, der R II, 3 entspricht, nur eine völlig zwecklose allgemeine Aussprache mit dem Pater.

III, 1 verläuft wie R I, 3, 1—90.

---

[1]) Darüber Wolff, Zeitschrift für vergleichende Lit.-Gesch., N. F. XIII, 439 ff.

[2]) Herausgegeben von Graf Hohenthal-Stetteln, Paris und Leipzig 1839.

III, 2—4 enthalten die Vorgänge von R III, 5, 69—242. Die Ankündigung der zweiten Heirat erfolgt hier zum erstenmal, aber sofort in bindender Form durch Vater und Mutter. Ähnlich bei Brooke. Capulet ist friedfertiger als in R, Julia willigt sofort ein. Sie versöhnt sich wieder mit der Amme, die im Anschluß zu Romeo geschickt wird, denn die Vorgänge spielen abweichend von R vor der Trauung und dem Tode Tybalts.

III, 5 und 6 bis zum Abgang der Amme entsprechen R II, 5, jedoch ist nur von einem Rendezvous der Liebenden, nicht von einer Heirat die Rede.

III, 6 Schluß bringt die Unterhaltung Romeos mit Benvolio R I, 1, 62—244. Sie bezieht sich hier auf Rosaline, in D auf Julia, und ist an dieser Stelle sinnlos, da Romeo nicht mehr unglücklich liebt.

III, 7 steht an Stelle von R II, 5, jedoch ist nur von einer Zusammenkunft die Rede, nicht von dem Gang zum Pater und der Vorbereitung der Brautnacht wie bei Shakespeare.

III, 8 entspricht im ersten Drittel R II, 6, 1—15, nur daß hier zum erstenmal ohne jede Vorbereitung von einer Heirat die Rede ist, dann folgt eine Unterhaltung zwischen Capulet, Paris und Julia (nicht in R), in der sich Julia, wie schon I, 3, zur Ehe mit dem Grafen bereit erklärt. Das letzte Drittel der Szene verläuft wie R II, 6, 16—37.

IV, 1—3 bringen den doppelten Zweikampf und Romeos Verbannung wie R III, 1, nur an Stelle des eindringenden Volkes ist aus dem oben erwähnten Grund Pickl Häring allein getreten.

IV, 4 setzt sich zusammen aus R III, 2 und III, 5, 204—242 unter Wegfall von Julias Monolog, ferner aus R III, 2, 1—33. Im Gegensatz zu Shakespeare will der in Julias Geheimnis eingeweihte Pickl Häring zu Romeo gehen, während die Amme zur zweiten Verbindung rät, dann aber von Julia ausgescholten es übernimmt, den Eltern zu sagen, die Tochter liebe Paris.

IV, 5[1]) entspricht in R III, 3. Daß der Clown die Rolle der Amme spielt, ist wohl eine Vergröberung des Deutschen.

IV, 6 korrespondiert mit R III, 5, 1—164. Da der Deutsche keine Oberbühne besaß, spielt die Szene in Julias Kammer.

---

[1]) In dem Abdruck von Cohn fehlt Szene 5, es folgt Szene 6 unmittelbar auf 4, aber mit dem Auftreten des Paters und Romeos, S. 375 unten, beginnt eine neue Szene auf verändertem Schauplatz. Die Szenenzählung in D ist überhaupt in den letzten beiden Akten mangelhaft, und im Akt V folgt Szene 3 sofort auf Szene 1.

V, 1 erste Hälfte. Eine in R nicht vorhandene Aussprache Julias mit Capulet, begleitet von den Witzen Pickl Härings. Sie schützt Krankheit vor, um der Verbindung mit Paris auszuweichen und bittet, ihr den Pater zu senden.

Zweite Hälfte entspricht R IV, 1, 44—126, doch trinkt Julia in unmittelbarem Anschluß den Schlaftrunk.

V, 3 erste Hälfte besteht aus R IV, 4 und IV, 5, 1—100, doch verläuft die Szene einheitlich in Julias Kammer. Paris fehlt, dagegen spielt Pickl Häring eine große Rolle zum Ersatz des ausgefallenen Musikanten-Intermezzos R IV, 4, 101ff.

V, 3 zweite Hälfte spielt an Julias Grabmal, folgt zunächst R V, 3, 1—130. Jedoch hat Romeo den Brief des Paters erhalten, in dem aber nur die Aufforderung zu kommen stand. Beim Anblick der toten Julia ersticht er sich, wodurch der Giftkauf R V, 1 überflüssig wird. Julia erwacht ehe der Pater kommt, und ohne Vergiftungsversuch erdolcht sie sich, wie bei Brooke. Nun erst erscheint der Pater, unmittelbar nach ihm der Fürst und Capulet. Die Auflösung erfolgt wie in R, nur wird Paris und nicht Romeo mit Julia bestattet. Die Diener und Wächter fehlen in D, ebenso tritt der alte Montague nicht auf, so daß eine Versöhnung der Feinde am Schlusse nicht erfolgt.

Trotz der Gleichheit der Vorgänge ergeben sich nicht unerhebliche Unterschiede zwischen D und R. Als die wichtigsten sind festzustellen, besonders in der Führung der Handlung:

1. Die erste nächtliche Unterredung der Liebenden führt nicht zur Heirat.

2. Die Ankündigung der zweiten Ehe erfolgt vor der Brautnacht und Romeos Verbannung.

3. Dadurch wird Julias Charakter verändert; sie heuchelt von Anfang an, nicht erst in der höchsten Not auf Anraten Lorenzos.

4. Romeo wird nicht mit Julia bestattet, sondern Paris, und eine Versöhnung der alten Feinde tritt nicht ein.

In den ersten beiden Abweichungen, sowie einigen untergeordneten Punkten, die bei den einzelnen Szenen angegeben sind, stimmt D mit Brooke mehr oder weniger überein, doch ist es ausgeschlossen, daß der deutsche Übersetzer auf das alte Gedicht von 1562 zurückgriff, denn alle wörtlichen Anklänge, die in D auf eine Kenntnis Brookes schließen lassen, sind durch das Mittelglied R hervorgerufen; auf der anderen Seite scheint es aber unmöglich, daß diese Änderungen auf Willkür des deutschen Verfassers ausschließlich beruhen.

Mag er selbst das Bedürfnis nach eigener Betätigung verspürt haben, so kann dieses sich nicht in so unglückseliger Weise geäußert haben. Die Niederschrift von D stammt im Gegensatz zu der des «bestraften Brudermordes» aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts[1]), sie erfolgte vermutlich von einem deutschen Mitglied einer englischen Komödiantentruppe oder jemand, der den Schauspielen nahe stand, also einem Verfasser, dem der beispiellose Eindruck von R in London bekannt war. Das Drama war in seinen Augen kein corpus vile, sondern durch den Erfolg geschützt. Und dieser wird auf der einen Seite durch den Zauber der Sprache, auf der andern durch den Aufbau der Tragödie, durch die zwingende Verknüpfung der Ereignisse, erreicht. Der Ausdruck Shakespeares war in deutscher Sprache damals nicht wiederzugeben, um so mehr Grund für den Übersetzer, die Handlung des Originals beizubehalten. Mochte er für Julias Charakter kein Verständnis besitzen (Punkt 3), so hätte sich doch selbst die armseligste Schreiberseele den schönen Schlußeffekt, daß das Liebespaar zusammen bestattet wird, und die Väter sich über dem Grabe der Kinder die Hände schütteln, nicht entgehen lassen. Hier kommt eine von Shakespeare überwundene moralisierende Tendenz zum Durchbruch, die sich ähnlich bei Brooke und Bandello findet. Beide stellen die Liebe Romeos und Julias als eine tadelnswerte Übereilung dar. D übertrumpft die Novellisten noch, nicht der Sünder Romeo, sondern der vom Vater approbierte Schwiegersohn Paris erhält den Ehrenplatz an Julias Seite. Neben Shakespeares freier Auffassung des Liebespaares zeigt sich eine zweite kleinlich moralisierende. Ihr ist es auch zu danken, daß die erste Begegnung der Liebenden in D wie bei Brooke nicht unmittelbar zur Ehe führt. Dieser Zug philisterhafter Empfindlichkeit stammt nicht aus R, er kann auch keine eigenmächtige Änderung des Übersetzers sein, der sich sonst ohne eigene Erwägung seiner Vorlage anschließt, sondern muß, da Brooke dem Deutschen unbekannt war, aus einer noch zu ermittelnden andern Quelle fließen. Sie hat die von Shakespeare abweichende Auffassung des Stoffes, sowie die veränderte Führung der Handlung verschuldet. Wenn dem Verfasser von D nur R vorlag, so konnte er unmöglich die erste Begegnung der Liebenden (Punkt 1) auf eine allgemeine Aussprache beschränken und die mit echt dramatischem Griff nach Romeos Abschied gestellte Ankündigung

[1]) Anders Creizenach, die Schauspiele der englischen Komödianten in Kürschners Nationalliteratur, Stuttgart o. J., S. XLI.

der zweiten Ehe (Punkt 2) anders einordnen. Eine derartige reformatio in pejus ist nicht denkbar, um so weniger, als die Abweichung, soweit die Verschleppung des Tempos in Betracht kommt, wieder mit der vorshakespeareschen Darstellung bei Brooke und Bandello übereinstimmt. Zwei Versionen des Romeostoffes kreuzen sich in D, die Shakespeares und eine ältere, die Brooke näher stand als R. Die Tatsache wird durch Einzelheiten bestätigt. Wir sehen, daß Capulet und Mundige[1]) in der ersten Szene des Stückes Frieden schließen; der Friede müßte logischerweise bis zur Erneuerung des Streites durch Tybalt dauern, aber schon I, 4 weiß Romeo von der Versöhnung nichts und II, 3 wird er von den Capulets als «unser Feind» bezeichnet. Der Widerspruch wird damit erklärt, daß der Fürst den Frieden nicht habe proklamieren lassen, offenbar eine Zutat des Verfassers, der die Feindschaft der einen Quelle mit der Versöhnung der zweiten vereinigen wollte. Aber sein Verlegenheitsmittel hält nicht stand, denn zwei Szenen später begibt sich Romeo wieder im Gefühl des gesicherten Friedens zu Julia. Auch daß Julia gegenüber ihren Eltern dreimal (III, 3, IV, 5, V, 1) die Bereitwilligkeit Paris zu heiraten, ausspricht, deutet auf verschiedene Quellen hin, denen D abwechselnd folgt. Abweichungen von R, die sich in D finden, erheben die Vermutung zur Gewißheit. Die unshakespearesche Unterredung Julias und der Amme, zwar eine an dieser Stelle belanglose Szene, aber eine der besten des Stückes, kann nicht aus der Feder des erfindungsarmen Übersetzers stammen, noch weniger das dort angeschlagene und IV, 4 wiederholte Motiv der Unfreiheit der italienischen Frauen, besonders in geschlechtlicher Beziehung. Hier spricht ein Kenner Italiens, kein deutscher Komödiant[2]). Auch der leidenschaftliche Ausbruch, daß Romeo I, 4 den Zettel mit Rosalinens Namen zerreißt, paßt nicht zu der Trivialität von D. In V, 1 stellt Julia sich krank. Diese Simulation hat nur den Zweck, einen Wechsel des Schauplatzes zu vermeiden. Für D wäre es ganz

[1]) Die Form Mundige stammt offenbar von dem italienischen Montecchi, nicht von dem englischen, auf der ersten Silbe betonten Móntague.

[2]) Klagen über die Unfreiheit der Frauen und Bestrebungen auf Gleichstellung mit dem Mann, namentlich in geschlechtlicher Beziehung, sind in der italienischen Literatur des 16. Jahrhunderts sehr häufig, z. B. Cecchi, Assiuolo IV, 3, Aretino, Cortigiana V, 5 und Filosofo I, 6, ferner Tasso, Torrismondo II, Ausgabe von Sonzogno S. 41. In England und wohl auch in Deutschland war eine solche Tendenz damals unbekannt. In Mynheer Olden Barneveld (ed. Bullen 1881) II, 2 werden solche Gelüste ausdrücklich als ausländisch bezeichnet.

gleichgültig, ob der Pater zu Julia oder Julia zum Pater ginge, auf keinen Fall hätte der Übersetzer sich die Mühe einer Motivierung genommen. Hier spürt man die zweite Quelle, die nach Vereinfachung der Handlung strebte, die aus diesem Grunde Romeo auch nicht nach Mantua begleitete, sondern ihn nur in D V, 3, die Ereignisse referierend, an Julias Grab auftreten ließ.

Aus der Art der Abweichungen und unshakespeareschen Zutaten in D ergibt sich, daß die zweite Quelle eine dramatische gewesen sein muß. Schwache italienische Spuren zeigen sich zwar, aber an eine unmittelbare Einwirkung italienischer Romeostücke, etwa von Groto's Hadriana oder der Commedia dell' arte ist nicht zu denken. An erstere erinnert höchstens die in der Exposition befindliche Unterredung Julias und der Amme (D I, 2, Hadriana I, 1). doch ist sie in dem italienischen Drama viel weitgehender und enthält die gesamte Vorgeschichte der unglücklichen Liebe: an die Stegreifkomödie könnte man bei der Gestalt des Pickl Häring denken, der einige Züge des Affamato trägt. Auch Lope's Castelvines y Monteses kommen nicht in Betracht, es bleibt also nur die Möglichkeit, daß ein englisches vorshakespearesches Romeodrama als zweite Quelle für D gedient hat. Nur durch ein solches sind die Anklänge an Brooke in D erklärbar, die nicht durch R hervorgerufen sind.

Drei Hinweise auf ein älteres Romeodrama sind vorhanden. Brooke selbst erzählt (1562) in der Vorrede seines Gedichtes, daß er «the same argument lately set forth on stage» gesehen habe. In der Maske to Viscount Montague (1575) spielt Gascoigne auf die Aufführung eines Romeo an, doch muß sich dies auf ein italienisches Gastspiel beziehen[1]). Endlich findet sich in dem Stationer's Register unter dem 18. Februar 1582/83 der Eintrag eines «Romeo and Juletta» für den Verleger Richard Tottle[2]). Daß dieser Eintrag auf ein Drama sich bezieht, ist anzunehmen. Tottle besaß die

[1]) Gascoignes Werke ed. Hazlitt 1869, I, S. 85. An der Stelle kommt es darauf an, die Zugehörigkeit des englischen Montague zu der berühmten italienischen Familie zu beweisen, und das Abzeichen, das die Montagues zum Unterschied von den Capulets auf dem Hut trugen, besitzt im Sinne der Stelle nur dann Beweiskraft, wenn es von Italienern geführt wurde. Italienische Schauspieler weilten 1572 in London. Darüber Wolff im Shakespeare-Jahrbuch 46, S. 3 ff.

[2]) Transcript von Arber, Vol. II, S. 193. Ich habe auf diesen Eintrag, der von den Forschern bisher noch nicht beachtet zu sein scheint, schon in einem Aufsatz in den Englischen Studien, Bd. 42, S. 234 ff., hingewiesen. Daselbst auch die Angaben über Tottle und dessen Verzicht auf Romeo und Julietta im folgenden Jahre. Cf. Arber l. c., S. 787.

Spezialität juristischer Werke, er stand also den Herren nahe, die sich damals im besondern Maße mit dramatischen Aufführungen befaßten. Dem Autor zuliebe, der jenem Kreise angehören mochte, übernahm er wohl das in seinen Verlag nicht passende Werk, auf das er schon im nächsten Jahre bei der ersten Gelegenheit verzichtete. Da der Mißerfolg nicht auf den wirkungsvollen Stoff zu schieben ist, so muß die Fassung der Sage eine dem größeren Publikum nicht zusagende gewesen sein. Auch das läßt auf eine, allerdings besondere, dramatische Form schließen. Zudem ist es unwahrscheinlich, daß ein Stoff, der einmal zu dramatischer Gestaltung gelangt ist, wieder in der weniger eindrucksvollen Form der Novelle auftaucht.

Ob es sich 1562 und 1583 um dasselbe Stück handelt, entzieht sich unserer Kenntnis, man darf es aber annehmen, denn gerade in den 60er Jahren lag die Entwicklung des englischen Dramas bei den Juristen des Inner Temple und gerade damals kamen die nach italienischen Novellen dramatisierten jammervollen Geschichten zweier Liebenden in Aufnahme, wie 1568 «Tancred und Gismunda»[1]), eine Mode, die allerdings bis in die 80er Jahre anhielt, bis zu dem «Rare Triumphs of Love and Fortune»[2]) (1582) und dem nicht erhaltenen «Ariodante and Genevora»[3]). Daß ein Stück erst 20 Jahre nach dem Erscheinen zum Druck gelangt, ist nichts auffälliges, immerhin mag es in der Zwischenzeit Veränderungen unterzogen worden sein. Das alte Romeostück war also nicht für die Volksbühne geschrieben, sondern wie es seiner Entstehungszeit entspricht, eine Nachahmung Senecas auf romantischer stofflicher Unterlage. Auf ein derartiges klassizistisches Drama deuten alle Spuren, die die zweite Quelle in D hinterlassen hat, das Ausscheiden der Diener und Volksszenen, das Streben nach einer knappen, mehr berichtenden Darstellung, die moralisierende Auffassung des Stoffes, die Einheit des Schauplatzes, immer Verona, das Vermeiden des Szenenwechsels und die genauere Kenntnis Italiens. Auch die völlig unshakespearische Szene in D I, 2 trägt einen klassizistischen Charakter, es ist die bei Seneca und seinen Nachahmern beliebte Unterhaltung der Heroine mit der Nutrix[4]).

[1]) Abgedruckt bei Hazlitt-Dodsley, Bd. VII. Die Mode stammte auch aus Italien, wo eine Tragödie Gismonda von Girolamo Razzi schon vor 1560 erschien, aber erst 1569 gedruckt.

[2]) Ibid. Bd. VI.

[3]) Ward, History of English Dramatic Lit., vol. I, S. 217.

[4]) Es wurde aber schon bemerkt, daß auch in der Exposition der Hadriana eine solche vorkommt, ferner in Rucellai's Rosmunda und Oreste, sowie Tasso's Torrismondo u. a. m.

Das ältere Romeodrama bildete die zweite Quelle für D. Aus ihm erklären sich auch die nicht in R befindlichen Übereinstimmungen zwischen D und Brooke, sei es, daß dieser sich an das von ihm bewunderte ältere Drama hielt, sei es, daß diese Anklänge vor der Niederschrift und dem Druck hineinkamen oder auf den gemeinsamen Gewährsmann Bandello zurückgehen. Auch in R zeigt sich zum mindesten an einer Stelle eine Erinnerung an das Werk des Vorgängers, es ist IV, 5, 43—64, die Totenklage um Julia. Sie besteht zweimal aus Strophe und Gegenstrophe, und diese chorartige Gliederung, vielleicht sogar der Überrest eines Chores[1]), trägt den Stempel einer überwundenen Epoche, die sich im Anschluß an Seneca und die Italiener in derartigen kunstvollen Klagen gefiel[2]). Noch ein Motiv ist es, das eine Verbindung des älteren Stückes sowohl mit R auf der einen als D auf der andern Seite herstellt. Der Ur-Romeo brachte den Eintritt Romeos und seiner Freunde in das Haus der Capulets in Form einer Maske, also einer allegorischen oder mythologischen Verkleidung. Das beweist D II, 2, wo die Capulets nach bekannter englischer Sitte am Schlusse des Mahles zur Unterhaltung eine Maske erwarten und als solche werden Romeo und Benvolio begrüßt, die sich (II, 1) verabredet hatten, «ein Pallet oder eine Mascara zu präsentieren». In R aber heißt es an der entsprechenden Stelle (I, 4):

> The date is out of such prolixity[3]):
> We'll have no Cupid hoodwink'd with a scarf,
> Bearing a Tartar's painted bow of lath,
> Scaring the ladies like a crow-keeper;
> Nor no without-book prologue, faintly spoke
> After the prompter, for our entrance.

[1]) Daß ein Romeodrama, das vor 1562 auf der Bühne war, Chöre besaß, ist nach dem Stand der damaligen Literatur, nicht zu bezweifeln. Cf. darüber Rudolf Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie, Straßburg 1893, S. 42 bis 71 und 73. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang R IV, 3, 36 ff. die starke Anlehnung an Thyest 668 ff. bei der Schilderung der Leichengruft.

[2]) Die Klagen der Lady Capulet, der Amme und Capulets enthalten je 6 Verse, die des Paris nur 4; die Ungleichheit könnte auf schlechter Überlieferung des Textes beruhen, da gerade die Rede des Paris den vier ersten von Capulet gesprochenen Versen völlig gleich gegliedert ist. Über die Totenklagen siehe Piccolomini, Annotationi nella Poetica d'Arist., S. 185, Vinezia 1575.

[3]) Ähnlich äußert sich Beaumont im Prolog des Woman-Hater (ed. Dyce 1843, vol. I, S. V): «Inductions are out of date, and a prologue in verse is as stale as a black velvet cloak and a bay garland». Das Stück ist 1607 gedruckt und kann in Anbetracht von Beaumonts Jugend nicht wesentlich früher verfaßt sein.

Ein prologsprechender Cupido trat in «Tancred und Gismunda» auf, das dem Ur-Romeo zeitlich und stofflich nahe steht. Shakespeare weist hier, im ausgesprochenen Gegensatz gegen eine veraltete Richtung, ein Kunstmittel zurück, das sich trotzdem in D findet. Eine eigene Zutat des deutschen Verfassers ist ausgeschlossen. Hätte er nur R gekannt, wie sollte er im Widerspruch mit seiner Vorlage ein dort ausdrücklich getadeltes Mittel anwenden, noch dazu ein solches, das echt englischen Ursprungs in Deutschland kaum bekannt gewesen sein dürfte? Hier zeigt sich der Einfluß des Ur-Romeo.

Das Verhältnis der beiden Quellen macht Schwierigkeiten. Eine Kontamination, daß der Verfasser von D zu gleicher Zeit R und den älteren Romeo benutzte und ineinander verarbeitete, ist ausgeschlossen, denn abgesehen von den beiden unshakespeareschen Szenen zeigt sich überall eine wörtliche Anlehnung an R. Wir besitzen Shakespeares vergröberten und verkürzten Dialog in einem zumeist unshakespeareschen Szenarium. Der Ur-Romeo muß zuerst von englischen Komödianten nach Deutschland exportiert sein. Schon 1604 wurde ein Stück «Romeo und Julia» in deutscher Sprache zu Nördlingen aufgeführt. Meißner[1]) nimmt an, daß es R gewesen sei, doch muß mit der Möglichkeit, daß es ein älteres Werk gleichen

[1]) Die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeares in Österreich, Wien 1884, S. 32. Der von M. S. 103 versuchte Nachweis, daß die 1607 in Graz gespielte Komödie «vom König von Cypern und Herzog von Venedig» mit der von ihm abgedruckten «Comödia, genandt das wohlgesprochene Urtheil eines weiblichen Studenten oder Der Jud von Venedig» identisch sei, und daß diese auf den «Kaufmann von Venedig» zurückgehe, ist mißglückt. Seine Ausführungen beweisen nur soviel, daß die Verpfändung des Pfundes Fleisch und die Errettung durch eine Weiberlist schon in einem vorshakespeareschen Stück vorhanden gewesen sein muß. Die sonstigen Komödien «von dem Juden» müssen auf den «Juden von Malta» bezogen werden. Über das Repertoire der Engländer: Creizenach l. c. XXVII. Shakespearesche Stücke tauchen mit Sicherheit erst 1626 in Dresden auf, Romeo, Cäsar, Hamlet, Lear. Auch hier könnte es sich um ältere Dramen handeln, aber die gleichzeitige Aufführung von vier der populärsten Dramen unseres Dichters erhebt es zur Gewißheit, daß es sich hier um eine Truppe handelt, die Fühlung zum Globus und dessen Repertoire hatte. Die nach dem Kontinent wandernden Komödianten entnahmen ihre Stücke natürlich zunächst dem Repertoire der Truppe, der sie in der Heimat angehörten, um so mehr, als die große Masse der ungedruckten fremden Dramen ihnen überhaupt nicht erreichbar war. Die Schauspieler vom Globe und Blackfriars fanden aber ihr Auskommen im Inland. Dadurch erklärt sich das späte Bekanntwerden von Shakespeares Stücken auf dem Kontinent; und wenn Titus Andronicus schon 1620 deutsch gedruckt, also sicher mehrere Jahre vorher schon gespielt wurde, so liegt es daran, daß er nach dem Titelblatt der Quartos auch von anderen Gesellschaften gegeben wurde.

Namens war, gerechnet werden; ja die Möglichkeit steigert sich zu einer großen Wahrscheinlichkeit, wenn man das anderweitige Repertoire der Truppe in Betracht zieht. Abgesehen von zwei Stücken des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig[1]) enthält es mehrere biblische Dramen, offenbar Moralitäten, aber nicht einen der großen Schlager aus den 80er Jahren, weder die spanische Tragödie noch ein Anfangswerk von Marlowe. Es macht, soweit es englischen Ursprungs ist, den Eindruck, als ob es auf eine Zeit vor 1585 zurückgehe, und das dort erwähnte Drama «Pyramus und Thisbe» dürfte das im «Sommernachtstraum» parodierte veraltete Stück sein[2]). Die Verbindung der auf dem Kontinent wandernden Truppen mit der heimischen Literatur ist sehr lose gewesen, Marlowes «Faust» und «Jude» brauchten trotz ihres großen Erfolges beinahe 20 Jahre, ehe sie in Deutschland auftauchen. So spricht alles dafür, daß 1604 noch der Ur-Romeo gespielt wurde. Als aber R, zuerst vielleicht durch einzelne Schauspieler, dann durch einen Druck bekannt wurde, verdrängte er mit sieghafter Gewalt den älteren Wortlaut. Bei der Gleichheit der Vorgänge beachtete man die wesentlichen Unterschiede im Aufbau nicht, sondern behielt das alte Szenarium mit geringen Änderungen bei und ersetzte nur in den jeweilig korrespondierenden Szenen dessen Wortlaut durch den besseren von R. Widersprüche

---

[1]) Bei der «Keuschen Susanna» ist die Autorschaft des Herzogs zweifelhaft, der Stoff ist mehrfach behandelt, aber auch die Stücke des Herzogs (1593/94) gehen durchweg auf ältere englische Vorlagen zurück.

[2]) A book called «Perymus and Thesbye» findet sich 1563 im Stationers' Register. Wenn es ein Drama gewesen ist, so sicher ein dem Ur-Romeo sehr ähnliches Produkt. Auffallend ist, daß in den Klagen, die oben vermutungsweise als aus dem Ur-Romeo stammend betrachtet sind, und der Klage des Pyramus (Mids. V, 1, 170ff.) starke Anklänge herrschen.

O grim-look'd night! O night with hue so black! . . .
O night, o night! alack, alack, alack! . . .
And thou, o wall, o sweet and lovely wall.
Dazu R: O day! o day! o day! O hateful day!
Never was seen so black a day as this
O woeful day, o woeful day.
Und: O love, o life! not live . . .
Oder: Alack the day! Alack the day.
Ferner Mids.: The lion hath deflower'd my dear
R: she . . . lies deflowered by him (death).

Shakespeare verspottet in der Komödie das übertreibende tragische Pathos, das sich in seinem eigenen Drama findet. Auch das deutet auf einen älteren Ursprung jener Stellen in R.

und Wiederholungen, zumal unter den Händen eines ungewandten oder flüchtigen Bearbeiters, waren dabei unvermeidlich, aber die Art des geschilderten Verfahrens prägt sich deutlich in D ab. Die nächtliche Begegnung der Liebenden z. B. führt nicht zum Heiratsentschluß, obgleich der Verlauf der Szene sich durchweg an R hält, der deutsche Verfasser brach vorher ab, weil die schnelle Entscheidung mit seinem Szenarium unverträglich war. Noch bedeutsamer ist die oben wiedergegebene Unterhaltung zwischen Romeo und Benvolio. Sie ist eine schlechte Übersetzung von R, aber an der Stelle, die sie in D einnimmt, völlig sinnlos. Sie setzt einen um Rosaline schmachtenden Liebhaber voraus, keinen durch Julias Gegenliebe beglückten. Im dritten Akt des Ur-Romeo stand hier offenbar eine vertrauliche Aussprache der beiden Freunde anderen Inhaltes. Eine solche kommt in R aber nur einmal, und zwar im ersten Akt bezüglich Rosalinens vor. Der Verfasser von D übernahm sie trotzdem und trug kein Bedenken, ihr den neuen, nunmehr durchaus ungeeigneten Platz zu geben. Bei aller Ähnlichkeit wäre es gewagt, auch nur das Szenarium des Ur-Romeo aus D zu rekonstruieren, man muß damit rechnen, daß dort vieles nur berichtet wurde, das jetzt gegenständlich vorgeführt wird, und vielleicht war diese mehr eindringliche, dramatische Art der Grund, daß man von dem alten Wortlaut zu dem neueren überging.[1])

[1]) Aus einem mir nicht erreichbaren Drama «Romeo en Juliette» von Jakob Struijs, Amsterdam 1634, das auch schon von Cohn l. c. S. CXXIV erwähnt wird, sucht de Wolf Fuller in Mod. Phil. IV, S. 75ff. Schlüsse auf den älteren Romeo zu ziehen. Die von ihm gemachten Angaben genügen nicht, um ein klares Bild des Stückes zu erhalten; soweit sie aber reichen, kann ich seinen Folgerungen nicht beistimmen. Es ist kein Beweis erbracht, daß der Holländer außer Shakespeares Drama und Boisteau's Novelle, der er im Zweifel den Vorzug gibt, noch eine Quelle gekannt habe, und nur durch jene Mittelglieder ergibt sich ein Zusammenhang seines Stückes mit D und dem Ur-Romeo. Ein lateinisches Romeofragment, erwähnt bei Fuller l. c. im Appendix, hat mit dem Drama von 1560 oder 1583 auch nichts zu tun, da es nach den dort zitierten Angaben erst im 17. Jahrhundert entstanden sein kann.

Hamlet in neuer Inszenierung.

Von

Eugen Kilian.

Hamlet ist gegenüber manchen anderen Stücken Shakespeares, trotz seiner großen Beliebtheit und seiner großen Verbreitung auf unseren Bühnen, in gewisser Beziehung doch ein Stiefkind des deutschen Theaters geblieben. Das Streben, ein dramatisches Kunstwerk als Ganzes in möglichst erschöpfender Weise auf der Bühne zur Geltung zu bringen, ist der Hamlet-Tragödie bis jetzt nicht in gleichem Maße zugute gekommen, wie manchen andern Werken des Dichters. Gewiß hat es in der weitverzweigten Bühnengeschichte des Stückes, über die wir nun durch die Bücher von Weilen und Winds in mustergiltiger Weise unterrichtet sind, nicht an einer wahren Fülle von ernstem Fleiß und bedeutender Intelligenz gemangelt, die in mehr oder minder erfolgreicher Art mit dem Probleme der Hamlet-Aufführung gerungen haben. Trotzdem läßt das Endresultat aller dieser Bemühungen noch immer viele Wünsche offen; das Bild, das die Durchschnittsaufführung des Hamlet auf der heutigen deutschen Bühne zeigt, ist keineswegs sehr erfreulich. Das gilt in gleicher Weise von der dramaturgischen Einrichtung des Textes, wie von der Inszenierung, die dem Stücke zuteil wird. Winds zieht in dem letzten Teile seines Buches eine Art von Querschnitt durch die heutigen deutschen Hamlet-Aufführungen, indem er den Text der Regiebücher von Wien, Weimar, Dresden (vor der Neuinszenierung von 1909) und Leipzig miteinander vergleicht. Er kommt dabei zu dem Resultate, daß die szenische Einrichtung des Stückes im Vergleiche zu den älteren Bearbeitungen von Tieck, Schreyvogel, Immermann, Eduard Devrient u. a. eher Rückschritte als Fortschritte gemacht hat. Es zeigt sich in fast allen heutigen Einrichtungen des Stückes die für diese Tragödie so charakteristische Erscheinung, daß

die beiden letzten Akte eine ungebührliche Verkürzung und Verstümmelung erfahren, eine Verstümmelung, die nicht nur den geistigen Gehalt und die Intentionen der Dichtung auf das schwerste schädigt, sondern auch rein äußerlich das Verständnis der Handlung, hauptsächlich in den Teilen, die mit der englischen Reise des Prinzen zusammenhängen, dem uneingeweihten Zuschauer unmöglich macht. Diese traditionelle Verstümmelung der beiden letzten Akte erklärt sich daraus, daß Hamlet, wie keine andere Tragödie des Briten, zu einem bloßen Spielball schauspielerischer Virtuosen geworden ist; ihr Interesse ist natürlich nicht auf das Gesamtwerk, sondern einzig auf die Rolle gerichtet, die zu möglichst glänzender Wirkung gebracht werden soll. Was die beiden letzten Akte hierfür bieten, erscheint ihnen zum großen Teile wenig reizvoll; so streicht man willkürlich und grausam, um mit Riesenschritten den beiden Höhepunkten des zweiten Teils, der Kirchhofszene und der Rapierszene, zuzuschreiten. Was vorher und dazwischen liegt, vermag den Durchschnittspieler nicht zu interessieren. Daß die virtuosen Sonderbestrebungen berühmter Hamlet-Darsteller auf die ganze Gestaltung des Stückes für die heutige Bühne einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben, unterliegt keinem Zweifel. So sind die Versuche, eine würdige Aufführung des Gesamtwerkes zustande zu bringen, bei Hamlet seltener geblieben als bei anderen Werken des Dichters.

Eine entscheidende Wendung zum Besseren ist hierin erst in den letzten Jahren eingetreten. Als ein Vorläufer dieser Bewegung und als einer der ersten und verdienstlichsten Versuche, mit der Schablone zu brechen und das Gesamtdrama in Hamlet in seine Rechte zu setzen, ist die Aufführung zu betrachten, in der Jocza Savits am 7. Dezember 1895 im Münchener Hoftheater das Stück in Szene setzte. Hier wurden die entstellenden Striche, die namentlich in den letzten Akten üblich waren, vermieden, und das Original völlig unverändert, nur mit einigen wenigen Kürzungen innerhalb der Szenen, wiedergegeben. Von den Szenen selbst wurde keine einzige gestrichen, ihre überlieferte Reihenfolge, ohne Zuhilfenahme einer sog. Bearbeitung, unverändert beibehalten. Seine Absicht, das Stück in dieser Weise auf der Perfall-Lautenschläger'schen Shakespeare-Bühne spielen zu lassen, vermochte Savits gegenüber der Abneigung Possarts gegen diese Bühneneinrichtung nicht durchzusetzen. So wurde die hergebrachte Illusionsbühne benutzt, und bei der Verwandlung der teilweise sehr umständlichen Bühnenbilder mußte durchweg der Zwischenvorhang seines stimmungmordenden Amtes walten. So

wurde die Tragödie beiläufig in zwanzig größere und kleinere Teilchen auseinandergerissen; hierdurch ebensowohl wie durch die ungewöhnliche Ausdehnung der Vorstellung büßte der Gesamteindruck der sonst so verdienstvollen Aufführung einigermaßen ein.

Von einem nennenswerten Einfluß dieser Vorstellung auf andere Bühnen war leider kaum etwas zu bemerken. Wie wenig auch noch bis in die neueste Zeit herein das Gefühl für die Ganzheit der Dichtung verbreitet war, zeigte sich unter anderem darin, daß es noch bei einer Neueinstudierung der Tragödie am Berliner Schauspielhaus im Oktober 1906 ohne weiteres möglich war, die unentbehrliche Kontrastfigur des Fortinbras, dem Beispiel kleiner und kleinster Bühnen folgend, ganz und gar aus dem Stücke zu streichen.

Würdigere Versuche, die selbständige Initiative zeigten, wurden erst wieder im Laufe der letzten Jahre, so u. a. von Martersteig in Köln, von Berger in Hamburg, von Hagemann in Mannheim, unternommen.

Als ein interessanter Versuch, die hergebrachte Dekorationsbühne bei der Aufführung des Hamlet durch eine vereinfachte und stark stilisierte Bühneneinrichtung zu ersetzen, verdient namentlich die Mannheimer Inszenierung vom Oktober 1907 eingehendere Beachtung. Hagemann gab der Bühne, die sich in mehreren Stufenabsätzen nach hinten erhöhte, einen seitlichen Abschluß, der während des ganzen Stückes unverändert blieb, in der Gestalt von je zwei grauen Türmen, die nur durch eine diskrete Ausstattung mit Standarten, Bildern u. a. dem jeweiligen Schauplatz der Handlung angepaßt wurden. Den hinteren Abschluß des Bühnenbildes bildeten bei allen Innenräumen Vorhänge in wechselnden Farben und Mustern, die in verschiedener Höhe, hinter oder vor den beiden hinteren Türmen herabgelassen wurden. Bei den Szenen auf der Terrasse bildeten die Türme die natürliche architektonische Abgrenzung des Bühnenraumes, bei der Kirchhofszene wurden sie durch eine Art von Kreuzgang in sehr geschickter Weise mit einander verbunden, so daß sich die Vorderbühne zu einer Vorhalle gestaltete, die mit dem dahinterliegenden Kirchhof zu einem sehr eindrucksvollen dekorativen Bilde verschmolz. Indem sich bei den zahlreichen Innenräumen, die das Stück verlangt, in der Hauptsache stets nur der Vorhang des Hintergrundes und die notwendigen Möbel zu verändern hatten, konnte die Zeitdauer der Verwandlungen auf ein verhältnismäßig sehr kleines Maß beschränkt werden. Freilich bedurften sie auch so der Deckung durch den Zwischenvorhang, der die Handlung nun einmal auf störende Weise

zerreißt, einerlei, ob die Unterbrechung kürzer oder länger dauert. Immerhin bedeutete diese Art der Bühneneinrichtung vom technischen Standpunkt einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der entsetzlichen Schwerfälligkeit der üblichen Dekorationsbühne. Auch künstlerisch war die stilisierte Einfachheit dieser Bühnenbilder willkommen zu heißen. Nur hatte man den Fehler begangen, für die Vorhänge des Hintergrundes zu reiche und zu bunte Muster zu wählen, die allzusehr für sich wirkten und die Figur des Schauspielers dadurch nicht in der Weise zur Geltung brachten, wie es einfachere Farbentöne getan hätten. Die technische Einrichtung dieser Shakespearebühne schuf immerhin die Möglichkeit, die ganze Tragödie, mit einer einzigen größeren Pause, innerhalb von drei Stunden abzuspielen. Dies war allerdings nur dadurch zu erreichen, daß der Rotstift teilweise allzu grausam schaltete und neben der charakteristischen Reinholdszene (II, 1) auch IV, 1, 4 und 6 und den ganzen für den Zusammenhang so wichtigen ersten Teil von V, 2 bis zum Auftritt des Hofes beseitigte. Der hierbei besonders bedauerliche Ausfall der ersten Fortinbrasszene, eine der schlimmsten Erbsünden des deutschen Theaters, erklärte sich wohl daraus, daß das landschaftliche Bild der «Ebene in Dänemark» dem System dieser Bühneneinrichtung mit der Seitendeckung der beiden grauen Türme einige Schwierigkeiten zu bereiten schien. Man hatte wohl nicht zufällig zur Einführung dieser Reformbühne ein Stück gewählt, das beinahe ausschließlich Innenräume und Architekturbilder verlangt.

Eine Neueinstudierung des «Hamlet» an der Dresdener Hofbühne, der hier im Herbst 1909 unter Ernst Lewingers Regie in Szene ging, hatte mit der Mannheimer Inszenierung insofern eine gewisse Verwandtschaft, als auch sie der Bühne eine stabile architektonische Seitendeckung zu schaffen suchte. Eine sehr schmale Vorderbühne wurde auf der einen Seite durch drei mächtige Steinbogen, auf der anderen Seite durch einen wallenden Vorhang flankiert. Einige Stufen führten zu einer ebenfalls schmal gehaltenen Hinterbühne hinauf. Doch wurde die seitliche Abdeckung jener Steinbogen, die bei der Terrasse, der Schauspielszene, dem Kirchhof verschiedenartig verwendet vorzügliche Dienste leisteten, keineswegs für das ganze Stück festgehalten. Bei verschiedenen Innenräumen wurde das betreffende Zimmer einfach in den stehenden architektonischen Rahmen hineingebaut. Dadurch, daß dabei mit allen Hilfsmitteln der modernen Bühnentechnik gearbeitet wurde, unterschied sich diese Inszenierung von den Vereinfachungsversuchen, wie sie von Hagemann

in Mannheim und bei der Münchener Shakespearebühne unternommen worden waren.

Die Bühnenbilder selbst, die Fritz Schumacher für die Dresdener Bühne entworfen hatte, waren, wie die Augenzeugen dieser Vorstellung berichten[1]), von erlesenem Geschmack und starker Stimmungskraft. Auch dramaturgisch war diese Vorstellung in hohem Grade verdienstlich, indem sie den Text des Stückes unverändert, mit geringen Kürzungen, ohne alle Verschiebungen und Zusammenlegungen, vorführte. Der Zwischenvorhang wurde freilich nicht entbehrlich, und so ergab sich auch hier ähnlich wie in München 1895 der Nachteil, daß die zahlreichen Pausen, auch wenn sie nur von kurzer Dauer waren, den einheitlichen Genuß des Kunstwerkes einigermaßen schädigten.

An demselben Mangel, der Zerreißung des Dramas in eine Folge von Bildern, litt auch die Vorstellung des Hamlet, mit der mittlerweile Max Reinhardt, zuerst im Juni 1909 im Münchener Künstlertheater, hervorgetreten war. Es ist bezeichnend dafür, wie sehr das Gefühl für ein dramatisches Ganzes und seine künstlerische Gliederung abhanden gekommen ist, daß man an Reinhardts Bühne sogar auf dem Theaterzettel ein Shakespeare'sches Stück vielfach nicht mehr in fünf «Akte», sondern in die entsprechende Anzahl von «Bildern» («Pause nach dem x. Bild») zu gliedern pflegt.

In der textlichen Einrichtung eines dramatischen Kunstwerks verfolgt das Deutsche Theater unter Max Reinhardts Leitung ein ganz eigentümliches System. Bei der ersten Vorstellung, in der die Presse zugegen ist, wird ein klassisches Werk zumeist ohne jede Kürzung gespielt, so daß sich die Dauer einer Vorstellung häufig auf fünf bis sechs Stunden ausdehnt. Um dieses Übermaß zu beseitigen, tritt von der zweiten Vorstellung an der Rotstift in Tätigkeit, und zwar in der Weise, daß er einfach eine Reihe von Szenen aus dem Stücke herausstreicht. Anstatt daß das Stück von Anfang an von kundiger Hand eingerichtet und durch Beseitigung von Längen und überflüssigen Arabesken auf das Maß eines normalen Theaterabends reduziert wird, schneidet eine notgedrungene nachträgliche Kürzung in sinnloser Weise in das Fleisch der Dichtung ein und beseitigt kurzerhand Szenen, die für den Zusammenhang unentbehrlich sind. Höchst eigentümlich war das Bild, das nach diesem System den Besuchern des

[1]) Vgl. u. a. den eingehenden Bericht von A. v. Weilen in Bühne und Welt XII, Nr. 8, S. 337ff.

Münchener Künstlertheaters — sofern sie nicht gerade bei der ersten Elitevorstellung zugegen gewesen waren — von Shakespeares Hamlet geboten wurde. Die drei ersten Akte wurden, abgesehen von der Tilgung der Reinholdszene, ziemlich unverkürzt, mit unnötiger Belastung des Textes, geboten. Im vierten Akte setzte die Kürzung ein: es entfielen Szene 1—4, sowie Szene 6 und 7[1]). Dieser Akt bestand also lediglich aus den Wahnsinnsszenen Ophelias und dem Auftritt des rebellischen Laertes. Er schloß, unter Tilgung alles folgenden, mit dem letzten Abgang Ophelias. Als sich der Vorhang über dem nächsten «Bilde» hob, sah sich der Zuschauer auf den Kirchhof versetzt und war sehr erstaunt, die schöne Ophelia, die er körperlich soeben noch in leidlichem Wohlsein verlassen hatte, als Leiche wiederzufinden. Ebensowenig vermochte er sich in der Schlußszene die seltsamen Vorgänge mit dem vergifteten Rapiere zu erklären, nachdem ihm die ganze Verschwörung zwischen dem König und Laertes unterschlagen worden war. Von Hamlets englischer Reise erfuhr er so gut wie nichts, zumal auch das ganze Gespräch zwischen Hamlet und Horatio (V, 2) dem Rotstift zum Opfer fiel. Ein Verständnis des Stückes für den Uneingeweihten war hier völlig ausgeschlossen. Striche, vor denen die kleinste Provinzbühne zurückscheuen würde (IV, 7!), durften hier von einer Bühne gewagt werden, die, wenn man der Gemeinde der Gläubigen trauen will, den Anspruch erheben darf, an der Spitze der deutschen Theaterkultur zu schreiten.

Durch Fritz Erler in München hatte die Aufführung Reinhardts eine künstlerische Ausstattung erfahren, die, wie nicht anders zu erwarten, wenn auch nicht durchweg gleichwertig, so doch überaus reizvoll war und einzelne Bilder schuf, die vom malerischen Standpunkt hohe Vollendung zeigten. Die Inszenierung selbst brachte, wie immer bei Reinhardt, neben einzelnem Interessanten und Anregenden ebensovieles Verfehlte, Gekünstelte und Geschmacklose. Vortreffliche Einzelheiten boten der Auftritt der Schauspieler, ferner der Aufbruch des Hofes nach dem Schauspiel, in dem sich Reinhardts Begabung für belebte, allerdings mehr äußerlich effektvolle, als innerlich wahre Komparserieszenen bewährte. Überladen dagegen und aufdringlich war die Szene, wo der rebellische Janhagel mit Laertes in den Palast

[1]) Bei den Münchener Festspielen des Jahres 1910 wurde wenigstens die 2. und 3. Szene des 4. Aktes wieder eingefügt. Dies war an sich wohl löblich, vermochte aber an der Sinnlosigkeit dieser Art der Kürzung im allgemeinen nichts zu ändern.

dringt; völlig verfehlt die Anordnung der Schauspielszene, die das Spiel auf einer erhöhten Bühne mit gemalten Kulissen allzusehr in den Mittelpunkt rückte und den königlichen Hofstaat in einer ganz unmöglichen Weise als Zuschauer davor gruppierte. Die Szene des betenden Königs wurde durch eine verfehlte Beleuchtung, die sie der Nachtstimmung beraubte, um ihre Wirkung gebracht, um so mehr als sie durch die große Erholungspause, die unglaublicher Weise an diese Stelle des Stückes verlegt wurde und dadurch den Organismus des Kunstwerks mitten im dritten Akt auseinanderriß, von der unmittelbar vorangehenden Schauspielszene losgelöst wurde.

Auch schauspielerisch vermochte diese Hamlet-Aufführung trotz der interessanten Individualitäten, über die das Deutsche Theater verfügt, keinen reinen künstlerischen Genuß zu gewähren. Die Poesie des Werkes wurde, wie meist bei Reinhardt, durch einen nüchternen und stilwidrigen Naturalismus aus dem Hause getrieben. Trotz vieler interessanter künstlerischer Einzelheiten vermochte die Aufführung in ihrem Gesamtbild nicht zu befriedigen, und in der Geschichte Hamlets auf der deutschen Bühne konnte diese Inszenierung nicht als ein Fortschritt gelten.

Gegenüber der Zerstückelung der Tragödie in unzählige Bilder, die eine der schlimmsten Gebrechen bei den meisten bisherigen Hamlet-Inszenierungen gewesen war, mußte sich eine Neueinstudierung des Stückes, die im Februar 1910 im Münchener Hoftheater in Szene ging, vor allem die Aufgabe setzen, das Gesamtwerk in seiner natürlichen künstlerischen Gliederung und in der ununterbrochenen Folge der zusammengehörigen Szenen zur Geltung zu bringen. Die Möglichkeit hierzu bot die neue Münchener Shakespeare-Bühne, über die schon im vorigen Bande dieses Jahrbuches berichtet wurde. Durch den regelmäßigen Wechsel zwischen Szenen, die auf der Vorderbühne vor dem Vorhang und solchen, die vor dem dekorativen Hintergrund der Hinterbühne spielen, wurde es möglich, jeden Akt ohne Unterbrechung durchzuspielen und die Zwischenakte selbst, abgesehen von einer einzigen größeren Pause nach dem dritten Akt, bedeutend abzukürzen. Die Szenenfolge des Originals konnte unverändert beibehalten werden; die notwendigen Kürzungen trafen nie eine ganze Szene, sondern nur textliche Einzelheiten.

Für die Akteinteilung blieb die Tradition der Schlegel'schen Übersetzung maßgebend. Es ist bekannt, daß Tieck sowohl wie Immermann in ihren Bearbeitungen dies geändert haben. Beide zogen die erste Szene des dritten Aktes, die Begegnung Hamlets mit

Ophelia, noch in den zweiten Akt, beide schlossen den dritten Akt nicht mit der Closetszene, sondern reihten hier noch die ersten Szenen des vierten Aktes an, so daß dieser mit Hamlets Abreise nach England und dem kleinen Monologe des Königs (IV, 3) endigte. Diese Ansicht hat auch neuerdings noch Verteidiger gefunden, so in Emil Mauerhof und Alfred von Berger. Auch Weilen in seinem Hamletbuche möchte den dritten Akt bis zur dritten Szene des vierten ausgedehnt sehen, wogegen er die Vergrößerung des zweiten Aktes durch unmittelbaren Anschluß von III, 1 verwirft.

Mit besonderer Emphase ist Berger[1]) gegen die angeblich unsinnige Tradition der überlieferten Akteinteilung zu Felde gezogen und hat die andere Einteilung, die er bei seiner Inszenierung des Stückes am Hamburger Schauspielhaus (Oktober 1908) einführte, als das einzig wahre Heil gepriesen. Aber seine Gründe vermögen nicht zu überzeugen. Die Opheliaszene soll nach seinen Argumenten die höchste Steigerung jener Szenen bedeuten, die die Ausspionierung Hamlets durch seine Widersacher zum Gegenstand haben. Aber Berger irrt, wenn er in den Versuchen von Hamlets Feinden, «ihm sein Geheimnis zu entlocken» den ausschließlichen Inhalt des zweiten Aktes erkennen will. Gewiß bildet diese Gegenaktion einen Teil des zweiten Aktes; aber, wohlverstanden, nur einen Teil, seine erste Hälfte. Die wichtigere zweite Hälfte aber fördert das Hauptthema des Werkes: den Vollzug des Racheaktes. Durch das Erscheinen der Schauspieler erwacht Hamlets Plan, den König durch das Schauspiel zu prüfen, um Gewißheit zu erlangen. Der Hekuba-Monolog, in dem Hamlets Wille zum Handeln seinen intensivsten Ausdruck findet, ist der natürliche und organische Schlußpunkt dieses Aktes, der mit seinen letzten Worten:

> Dies Schauspiel sei die Schlinge,
> In die den König sein Gewissen bringe

programmatisch auf den Inhalt des dritten Aktes, die geplante Entlarvung des Königs, hinweist. Es ist kein Zufall, daß die Opheliaszene in der ersten Quartausgabe an einer anderen Stelle, nämlich in der ersten Hälfte des zweiten Aktes, also lange *vor* dem Hekuba-Monologe, ihren Platz hatte, und daß man ihr in einigen neueren Bühnenbearbeitungen diesen Platz wiederzugeben suchte. Steht die Opheliaszene, wie in den authentischen Ausgaben der Tragödie, *hinter*

[1]) Aphorismen zur Darstellung des «Hamlet». In Bergers Buch: Meine Hamburgische Dramaturgie, Wien 1910, S. 131ff. Vgl. auch Jahrbuch 46, S. 248ff.

dem Hekuba-Monologe, so muß sie ihren Platz als ein retardierendes Element nicht am Schluß des zweiten, sondern am Anfang des dritten Aktes finden.

Ebensowenig ist es angebracht, den Einschnitt zwischen dem dritten und vierten Akte zu verschieben. Wohl fügen sich die ersten Szenen des vierten Aktes zeitlich und örtlich unmittelbar an die Closetszene an. Aber innerlich bildet diese und nicht die folgenden Szenen den Höhepunkt der Tragödie. Die Ermordung des Polonius, der nach der offenbaren Entlarvung des Königs als unschuldiges Opfer dahinsinkt, ist die denkbar höchste tragische Ironie; sie bildet gleichzeitig den Wendepunkt, denn sie gibt Hamlets Feinden die stärkste Waffe in die Hand und besiegelt sein Geschick. Hier liegt der tragische Höhepunkt des Werkes, der keine weitere Steigerung zuläßt. Was folgt, Hamlets Abreise nach England, zieht nur die äußeren Konsequenzen aus dem Vorangegangenen. Die Closetszene bildet also den natürlichen Schluß des dritten Aktes.

Entsprechend der Stilisierung, die die ganze Anlage der Shakespeare-Bühne mit sich bringt, wurde die dekorative Einrichtung des Stückes auch dadurch vereinfacht, daß die meisten Szenen, die im Innern des Schlosses spielen, einen einzigen gemeinsamen Schauplatz erhielten, in Gestalt einer offenen Halle, die durch eine gewisse Neutralität ihres Charakters den verschiedensten Vorgängen als Hintergrund dienen konnte. Sie war nach hinten durch zwei große Bogenöffnungen begrenzt, die durch einen breiten Pfeiler getrennt waren und beide durch Vorhänge verschlossen werden konnten; der eine dieser Ausgänge führte in das Innere des Schlosses, der andere auf eine um einige Stufen erhöhte Terrasse, die den Ausblick auf das Meer erschloß. Mit vollem Recht hat Robert Kohlrausch in einem sehr lesenswerten Essay über Hamlet [1]) darauf hingewiesen, daß in dieser Tragödie, wo es irgend angeht, das Meer vom Zuschauer gesehen werden muß. Das Meer umgibt den Schauplatz von Shakespeares Dichtung und es spiegelt symbolisch in seinem Ebben und Fluten die unablässige lebendige Bewegung in Hamlets Seele. Dieses wichtige und stimmungfördernde Symbol muß auch in der Inszenierung eine bedeutende Rolle spielen. Nur allzuhäufig, gerade auch bei den neuesten Inszenierungsversuchen, wurde das versäumt. Hinter

---

[1]) Robert Kohlrausch, Klassische Dramen und ihre Stätten (Stuttgart, Lutz, 1903), S. 56 ff.

den schweren Quadern der nächtlichen Terrasse, hinter der Ebene in Dänemark, wo Fortinbras mit seinen Mannen vorüberzieht, hinter dem Torgitter des Friedhofs, hinter den Fenstern des Palastes, wo immer möglich, muß das ewige Meer sich ausbreiten und «das Innenleben des Dänenprinzen mit wechselnden Bildern illustrieren». Jene Halle gibt hierzu die gewünschte Gelegenheit für die meisten Szenen, die im Innern des Palastes spielen. Sie bildet den Schauplatz für den ganzen zweiten Akt, abgesehen von der einleitenden Reinhold-Szene, hier spielt weiterhin die Opheliaszene, hier geht das Schauspiel vor sich, hier erscheint die wahnsinnige Ophelia und Laertes an der Spitze der meuterischen Menge vor dem Königspaar, hier schmiedet der König mit jenem seine ränkevollen Pläne gegen Hamlet, hier geht endlich der Zweikampf und die ganze Schlußszene des Stückes vor sich. Eine solche Vereinfachung der Szenerie ist abgesehen von ihren großen technischen Vorteilen auch künstlerisch sehr segensvoll. Jener Schauplatz entspricht durch seine einfache, großzügige Anlage, die alle kleinlichen realistischen Details vermeidet, dem Ewigkeitscharakter der Dichtung und hält dadurch, daß er immer und immer und zwar gerade in den wichtigsten Szenen des Stückes wiederkehrt, dessen verschiedene Teile wie mit einem Einheitsband zusammen. Der tragische Zusammenhang der Geschehnisse kommt dem Zuschauer besonders eindringlich zum Bewußtsein, wenn Hamlet an derselben Stelle, wo er träumend durch die Gänge geirrt ist, wo er in verstelltem Wahnsinn mit den Höflingen sarkastische Spottreden gewechselt, wo er den blutschänderischen Mörder vor dem gesamten Hofstaat entlarvt hat: wenn er an derselben Stelle, dem Gifte dieser Gegner erliegend, seine edle Seele in die Lüfte haucht und wenn dieselbe Sonne über dem abendlichen Meere, die seinem Abschied von Ophelia geleuchtet, über die Züge des Sterbenden ihren verklärenden Schimmer wirft.

Die Verwendung einer derartigen Einheitsdekoration schafft die angenehme Möglichkeit, den ganzen übrigen Bedarf an Innenräumen im höchsten Fall auf zwei weitere Dekorationen zu beschränken: eine für die erste feierliche Audienzszene im Palast (I, 2) und eine zweite für die Szene im Zimmer der Königin (III, 4). Auch für die erste dieser beiden Szenen könnte selbstverständlich die Einheitsdekoration jener Halle verwendet werden, wenn nicht technische Gründe, die rasche Verwandlung der Terrasse in das Zimmer, es notwendig machten, daß hier eine ganz einfache Dekoration, hinter der die Terrasse unverändert bleibt, benutzt wird. Der ganze übrige

Bedarf an Innenräumen wird mit Hilfe der Vorderbühne und des dahinter befindlichen Vorhangs bestritten.

Ein regelmäßiger Wechsel zwischen diesen Szenen, die vor dem bloßen Vorhang, und solchen, die auf der ganzen Bühne vor dekorativem Hintergrunde spielen, ist auch bei Hamlet ohne große Schwierigkeiten durchzuführen. Eine Ausnahme verlangt bloß der erste Akt, wo sich die Bühne aus der ersten Terrassenszene unmittelbar in das Empfangszimmer zu verwandeln hat. Hier muß sich nach Horatios Abgang der Vorhang der Vorderbühne für einen Augenblick schließen. Zur Überbrückung der kleinen Pause setzt gleichzeitig in der Ferne die Marschmusik ein, die den Auftritt des Hofes begleitet. Während dessen wird der Hintergrund des Zimmers herabgelassen, der hier in einem einfachen Vorhang besteht, vor dessen andersfarbigen Mittelstreifen sich die beiden Thronsitze erheben. Die dritte Szene, der Abschied des Laertes von Vater und Schwester, die durch die meist übliche Verlegung in den Thronsaal Schaden leidet, wird auf der Vorderbühne vor geschlossenem Vorhang gespielt. Als er sich öffnet, blickt der Zuschauer wieder auf die Terrasse, die sich aber für die fünfte Szene notwendig in den «abgelegenen Teil der Terrasse» verwandeln muß. Wird diese letzte Szene des Aktes, wie es Oechelhäuser wollte und wie es jüngst noch Hagemann versuchte, in derselben Dekoration wie die vorangehenden Terrassenszenen gespielt, so geht ihre eigentümliche Stimmung verloren. Nur durch einen Ort, der allem Verkehre fern zu liegen scheint, wird die unheimliche Stimmung hervorgerufen, die für das Gespräch zwischen Hamlet und dem Geiste notwendig ist. Natürlich muß die Verwandlung zwischen diesen beiden Terrassenszenen mit Blitzesschnelle vor sich gehen. Das ist technisch dadurch zu ermöglichen, daß die Terrasse, wie es auch in England gute Übung ist, in denkbar einfachster Weise angelegt wird: kurze Bühne, nach hinten abgeschlossen durch die niedere, brustwehrartige Mauer, darüber hinaus Blick auf Meer und Luft. In der ersten Terrassenszene ist die unmittelbare Nähe des Schlosses durch einen seitlich stehenden Turm oder Torbogen anzudeuten; bei der Verwandlung wird dieser Turmbau in einem Nu zurückgezogen; alles übrige bleibt unverändert. Nun sieht der Zuschauer nur Mauer, Meer und Luft und hat den Eindruck, als befinde er sich auf derselben Terrasse, nur auf einem weiter nach außen liegenden Teile, der allem Verkehr entrückt ist.

Die erste Szene des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Polonius und Reinhold, ein köstliches und wohl berechnetes humo-

ristisches Intermezzo zwischen den nächtlichen Geisterszenen des ersten Aktes und den Szenen, die die Haupthandlung weiterführen, dürfte nicht, wie es meistens geschieht, dem Rotstift zum Opfer fallen. Es wird auf der Münchener Bühne vor dem Vorhang gespielt, zumal es nach einem konkreten räumlichen Hintergrund in keiner Weise verlangt. Der ganze übrige Teil des zweiten Aktes (II, 2) spielt in der Halle, in die nun durch die eine Toröffnung, die nach der Galerie und dem Meere blickt, der volle Sonnenschein des Tages hereindringt. Von hier tritt Hamlet, lesend auf- und abwandelnd, in die Halle herab; hier kann er, wenn er nach hinten tritt, von dem «wackern umwölbenden Firmament» sprechen und auf des Polonius Mahnung «aus der Luft gehen», was meistens sinnlos wirkt, wenn die Szene in dem wohlabgeschlossenen Zimmer vor sich geht.

Der dritte Akt schließt sich nach einer möglichst kurz zu haltenden Pause ohne Dekorationswechsel an den vorangehenden an. Die scheidende Sonne wirft ein diskretes Abendlicht in die dämmernde Halle. Daß diese Szene, Hamlets und Ophelias Belauschung durch den König und Polonius, in demselben Raume gespielt werden muß wie der zweite Akt («Er geht wohl Stunden auf und ab, hier in der Galerie — — Da will ich meine Tochter zu ihm lassen») ist so selbstverständlich für jeden, der sich die Mühe gibt, das Stück zu lesen, daß der durch den Bühnenbrauch geheiligte Unsinn, dieser Szene eine besondere Dekoration zu geben, keiner wortreichen Widerlegung bedürfte. Auch daß die ersten Worte von Hamlets Monolog nicht der Anfang, sondern die Fortsetzung eines länger sich hinspinnenden Gedankenfadens sind und dementsprechend von dem Darsteller gesprochen werden müssen, sollte selbstverständlich sein für jeden, der mit offenem Auge an den Text herantritt. Damit verurteilen sich von selbst die Mätzchen, die von dem Darsteller vielfach mit dem Anfang des Monologs verbunden werden, auch der durch den Vorgang von Kainz neuerdings vielverbreitete Brauch, daß Hamlet sich nach seinem Auftritt zuerst nach allen Seiten umsieht, als gedenke er der Bestellung und erwarte jemand, dann sich womöglich auf seinem Ruhelager häuslich einrichtet und nun erst mit dem Monologe beginnt. Das ist psychologisch natürlicher Weise völlig unmöglich. Denn wenn Hamlet im Momente des Auftretens an die Bestellung denkt, kann er unmöglich gleich darauf mit «Sein oder Nichtsein» beginnen, wenn der Monolog nicht den Charakter einer für das Publikum bestimmten ethisch-philosophischen Vorlesung erhalten soll. Hamlet hat die Veranlassung seines Kommens

in dem Augenblicke seines Auftretens völlig vergessen und ist ganz und gar in die Gedanken, die sein Hirn durchkreuzen, eingesponnen. Der richtige Einsatz für den Monolog wird dem Darsteller sehr erleichtert, wenn der erste Vers an Stelle des unrichtigen Wortlauts:

Sein oder Nichtsein — das ist hier die Frage,

mit dem irreführenden «hier», die bessere und richtigere Fassung erhält:

Sein oder Nichtsein — ja, das ist die Frage.

Für die Darstellung der Szene zwischen Hamlet und Ophelia hat Berger gute und beachtenswerte Winke gegeben.

Der König und Polonius haben sich hinter dem Vorhang, der den nach den Innengemächern führenden Ausgang deckt, verborgen. Als sie nach Ophelias Abgang hervorgetreten sind, schließt sich der Vorhang der Vorderbühne. Während sie hier das kurze Gespräch führen, das die erste Szene des dritten Aktes abschließt, wird die Halle für die Vorführung der Schauspieler hergerichtet. Nun sind beide Bogenöffnungen des Hintergrunds mit Vorhängen abgeschlossen, vor dem Mittelpfeiler sind die erhöhten Sitze für das Königspaar aufgestellt. Brennende Armleuchter erhellen das Halbdunkel des Raumes, der erst mit dem Eintritt des Hofes und zahlreicher Fackeln tragender Pagen eine strahlende festliche Beleuchtung erhält. An den Thronsessel schließen sich zu beiden Seiten in schräger Linie eine Reihe von Sitzen für die Damen der Hofgesellschaft. Das Königspaar und die übrigen Zuschauer sitzen und stehen durchweg mit der Front gegen das Publikum, Ophelia und Hamlet auf der äußersten Seite links. Die Schauspieler treten durch den rechten Seiteneingang der Vorderbühne und agieren auf dem flachen Boden gegen die Zuschauer auf der Bühne hin, mit dem Rücken gegen das Publikum. Das einzige Requisit bildet ein Ruhelager, das während der einleitenden Musik hereingetragen wird. Ein ähnliches Arrangement der Schauspielszene wurde schon von Tieck verlangt und auch neuerdings mit Recht wieder eingeführt. Man sollte sich endlich darüber im Klaren sein, daß nicht die Schauspieler und die langweilige Tragödie, die sie agieren, sondern die Zuschauer in dieser Szene die Hauptsache sind und demgemäß den Mittelpunkt des Bühnenbildes zu bilden haben.

Die dritte Szene des Aktes, die sogenannte Gebetszene, wird vor dem Vorhang gespielt. Die Bühne stellt einen neutralen Raum, einen beliebigen Durchgang des Palastes dar, der keiner besonderen

dekorativen Charakterisierung bedarf. Die Stimmung wird einzig durch die Beleuchtung gegeben. Es ist mitten in der Nacht, unmittelbar nach dem unglücklichen Ausgang der verhängnisvollen Komödie. Die Aufregung und Verwirrung, in die der ganze Hof durch dies Intermezzo versetzt wurde, muß sich schon in dem ersten, hastigen Auftreten des Königs mit Rosenkranz und Güldenstern und einigen lichtertragenden Pagen spiegeln. Es ist von höchster Wichtigkeit, daß hier der unmittelbare zeitliche Zusammenhang dieser Szene mit der vorangehenden, anstatt, wie es meist geschieht, durch eine lange Pause vernichtet zu werden, zum deutlichen Ausdruck kommt. Als Polonius abgeht, reißt er die beiden Pagen, die Fackeln tragen, mit sich, ohne des Königs zu achten: alles hat den Kopf verloren. Nun ist der König allein. Die Bühne liegt in vollkommenem Dunkel, nur durch die eine Seitenöffnung dringt ein fahler Mondschein und hüllt die Gestalt des Königs in ein gespenstisch wirkendes Licht. Das Gewissen hebt seine beredte Sprache an, und er sinkt an einem Pfeiler der seitlichen Architektur zum Gebete nieder. Des üblichen Gebetschemels, der von vornherein seinen Zweck verrät, oder gar einer Kapelle, die gar nicht zur Situation paßt, bedarf es nicht. Hamlet will vorübereilen, bemerkt den König und spricht seinen Monolog in dem Dunkel der anderen Bühnenseite, während der betende König von einem schwachen Mondlicht getroffen wird. So kann diese Szene durch die einfachste Art der Inszenierung zur eindringlichen Wirkung gebracht werden, ohne die unterstützenden Mittel, die der umständliche Aufbau der Dekorationsbühne zu gewähren pflegt.

Nach dem Abgang des Königs öffnet sich der Vorhang, und auf der Hinterbühne zeigt sich das Gemach der Königin, dessen nächtliches Dunkel durch den schwachen Schein einer Ampel dürftig erhellt wird. Zwei Gobelins in der Hinterwand verkörpern in Lebensgröße den verstorbenen König und die Königin. Das Bild ihres jetzigen Gatten trägt Gertrud im Medaillon am Halse. Dies ist wohl die einzig richtige Lösung der Bilderfrage, wenn man dem Dichter zu seinem Rechte verhelfen und gleichzeitig die Gebote der Wahrscheinlichkeit im Auge behalten will. Zum Schlusse darf Hamlet nicht den toten Polonius aus dem Zimmer schleppen, wie es Moissi in der Inszenierung Reinhardts tat. Das wirkt in dem groben Realismus der Ausführung als widerwärtige Rohheit und erstickt den Geist der Dichtung in der ungeschlachten Materie. Der Zuschauer weiß, daß Hamlet den Leichnam fortschaffen wird; wie dies geschieht, das soll und braucht er nicht zu sehen.

Dagegen empfiehlt es sich, diesen Akt nicht mit Hamlets: Gute Nacht, Mutter! zu schließen, sondern nach Ed. Devrients Vorgang mit den an diese Stelle zu verlegenden Worten:

> Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich;
> Schlimm fängt es an und Schlimmres nahet sich.

In dieser kleinen Umstellung liegt durchaus keine «Sentimentalisierung»; sie entspricht vielmehr dem berechtigten Bedürfnis der heutigen Bühne nach einem scharf pointierten Aktschluß, der auf der Shakespeare'schen Bühne keine Rolle oder wenigstens nicht annähernd dieselbe wie im modernen Theater spielte. Jene Worte verdichten gewissermaßen den Inhalt der Szene und schließen sie mit einem Akkorde, der die ganze Schwere des mit Sicherheit nun hereinbrechenden Verhängnisses im Ohre des Hörers nachklingen läßt.

Die Vorteile, die die Münchener Shakespeare-Bühne durch die Möglichkeit einer ununterbrochenen Abwicklung einer längeren Szenenreihe zu bieten vermag, kommen keinem anderen Teile der Tragödie in so glänzender Weise zu statten wie dem dritten Akte. Nichts ist der Wirkung dieses Aktes gefährlicher als seine Unterbrechung durch ein dreimaliges Fallen des Vorhangs und mehr oder minder lange Zwischenpausen; nichts vermag seine Wirkung mehr zu heben und zu steigern, als wenn diese Szenen, die zeitlich unmittelbar auf einander folgen, auch im Spiele ununterbrochen in fieberhafter Eile an dem Auge des Zuschauers vorüberjagen.

Der vierte Akt beginnt an demselben Platze, wo der dritte geschlossen hat: in dem Zimmer der Königin. Alles ist unverändert; noch brennt die Ampel, durch die Fenster erblickt man den ersten fahlen Schein des anbrechenden Tages. Die Königin liegt in derselben Stellung, wie wir sie am Schluß des dritten Aktes verlassen haben, halb besinnungslos in einem Sessel. Der König tritt behutsam ein, gefolgt von Rosenkranz und Güldenstern, die in scheuer Entfernung bei dem Eingang warten. Ein längeres stummes Spiel, in dem Gertrud emporschreckt und sich dem Gatten schluchzend in die Arme wirft, geht dem Beginn des Dialoges voraus. Die zweite und dritte Szene werden im unmittelbaren Anschluß vor dem Vorhange gespielt. Als dieser sich nach dem Monologe des Königs öffnet, sieht man auf der Hinterbühne die Ebene in Dänemark, im Hintergrund die blaue Fläche des Meeres. Daß diese von den meisten Bühnen leider so vernachlässigte Szene unter keinen Umständen fehlen darf, ist selbstverständlich. Sie ist um so wichtiger,

als Hamlet selbst im vierten Akte beinahe völlig von der Bildfläche verschwindet. Auch daß Fortinbras, dessen kriegerischer Zug natürlich nur der Andeutung bedarf, dem Zuschauer schon an dieser Stelle sichtbar werde, ist von Bedeutung. Der erste Teil der fünften Szene mit Ophelias erster Wahnsinnszene spielt vor dem Vorhang, der zweite Teil mit dem Auftritt des Laertes und der zweiten Wahnsinnszene in der Halle, die nun durch den geöffneten Vorhang wieder den Ausblick auf Galerie und Meer zeigt. Für die Wirkung und Steigerung der beiden Opheliaszenen erweist es sich als vorteilhaft, wenn sie, wie es durch diese Einrichtung möglich ist, auf zwei verschiedene Schauplätze verteilt werden. Für die kurze Zwischenszene zwischen Horatio und den Matrosen (IV, 6) schließt sich der Vorhang; die letzte Szene des Aktes geht wieder in der Halle vor sich, deren beide hintere Ausgänge nun, um der heimlichen Unterredung des Königs mit Laertes ihren intimen Charakter zu bewahren, mit Vorhängen verschlossen sind.

Im fünften Akt werden die Kirchhofszene und die Schlußszene, die wieder in der offenen Halle gespielt wird, durch eine Szene vor dem Vorhang getrennt, die den ersten Teil von V, 2, die Unterredung Hamlets mit Horatio über den Ausgang der englischen Reise und die Osrickszene bis zum Auftritt des Hofes, umfaßt.

Durch diese Bühneneinrichtung, die jede Pause innerhalb des Aktes vermeidet, wurde es möglich, die ganze Tragödie mit mäßigen Strichen, aber ohne daß eine einzige Szene beseitigt wurde, in dem Zeitraum von $3^1/_2$ Stunden abzuspielen.

In der äußeren Inszenierung des Werkes wurde insofern ein Bruch mit der Tradition vollzogen, als das Stück, entgegen dem Brauche, seine Handlung in Anlehnung an die erste literarische Fixierung der Hamletsage durch Saxo Grammaticus in das frühe Mittelalter zu verlegen, als Renaissancetragödie in den Kostümen seiner Entstehungszeit, dem Ausgang des 16. Jahrhunderts, gespielt wurde[1]). Schon Kreyssig, Löning und viele andere haben auf den ausgesprochenen Renaissancecharakter des Werkes hingewiesen. Neuerdings hat besonders Kohlrausch (a. a. O.) in überzeugender Weise die Forderung gestellt, daß Hamlet auch auf der Bühne im Kostüm der Renaissance erscheinen sollte. Man kann viele und gewichtige

[1]) Einen ähnlichen Versuch hat in Deutschland neuerdings schon Alfred Halm unternommen, der die Tragödie am Neuen Schauspielhaus zu Berlin (1909) im Renaissancekostüm spielen ließ.

Gründe hierfür anführen. Die wenigen Elemente, die auf den sagenhaften Charakter in der Dichtung hindeuten, der Begriff der Blutrache, das halbmythische Lehensverhältnis von England zu Dänemark u. a. rechtfertigen es keineswegs, die Handlung der Tragödie in ferne, nebelhafte Jahrhunderte zu verlegen. Hamlet bewegt sich nicht unter altnordischen Recken, sondern unter der aristokratischen, überfeinerten Hofgesellschaft des 16. Jahrhunderts. Die Einzelheiten der Umwelt, das Auftreten der Schauspieler, Hamlets Äußerungen über deren Kunst, die Universität Wittenberg, der Zweikampf mit seinem höfischen Zeremoniell, die Anwendung des Rapiers, zahlreiche zeitgeschichtliche Anspielungen: dies und vieles andere deutet auf die vorgeschrittene Kultur des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Dies gilt auch von den Charakteren des Stückes, vor allem von dem Charakter Hamlets, der in dem ganzen sittlichen und geistigen Gehalte seiner Persönlichkeit die Atmosphäre einer höher entwickelten Kulturwelt ausstrahlt und nur aus der Zeit der Renaissance heraus verständlich ist. Will man dem Stücke also ein bestimmtes historisches Kostüm geben, so tut man wohl daran, nicht das tradionelle Kostüm des Karolingischen Mittelalters, auch nicht das des 14. oder 15. Jahrhunderts zu wählen, sondern das der Elisabethanischen Zeit, der die Tragödie ihre Entstehung dankt und deren charakteristische Merkmale ihr auf Schritt und Tritt aufgeprägt sind. Noch besser würde man freilich tun, in diesem Werke, das in souveräner Freiheit mit allen zeitlichen Voraussetzungen schaltet, jede ängstliche historische Reminiszenz zu vermeiden. Eine Ausstattung, die in freier Anlehnung an die Zeit der Renaissance auf jedes kleinliche historische Detail zu verzichten weiß, die Dekoration und Kostüme durchaus großzügig und phantastisch zu behandeln versteht und in erster Linie die eigentümliche Charakteristik und Stimmung der einzelnen Szenen und Figuren im Auge behält: eine solche Ausstattung würde dem Stücke am besten entsprechen, sie würde das Zeitlose der Dichtung und ihren Ewigkeitscharakter am treffendsten zum Ausdruck bringen.

Die Münchener Shakespeare-Bühne selbst, deren architektonische und dekorative Gestaltung auch hier eine reife Frucht von Julius Kleins bedeutendem Können war, mußte für die Aufführung des Hamlet verschiedene kleine Veränderungen erfahren. Entsprechend dem Renaissancegewande des Stückes wurde auch die Architektur der Vorderbühne mit einigen diskreten Renaissanceornamenten versehen; anstelle des graublauen Vorhangs, der bei den

Römerdramen gute Dienste geleistet hatte, trat als Abschluß der Vorderbühne ein Plüschvorhang in einem warmen goldenen Bronzeton; in die vorstehenden Pfeiler der Seitenarchitektur wurden auf beiden Seiten zwei Steinbänke organisch eingefügt. Dadurch erhielt die Vorderbühne auch in den Szenen, die vor dem Vorhang spielten, einen wärmeren, intimeren Charakter, und dem Darsteller wurde durch die Sitzgelegenheit die Möglichkeit geboten, in die Stellungen und Gruppierungen einigen Wechsel zu bringen.

In der Kirchhofszene bildete die Vorderbühne eine Art von Vorhalle für den Begräbnisplatz und wurde durch eine dementsprechende diskrete Ausschmückung mit Monumenten und Grabplatten, die anstelle der beiden seitlichen Ausgänge traten, mit dem Friedhof selbst zu einem organischen Ganzen verbunden. Entfremdete sich die Vorderbühne dadurch einigermaßen dem neutralen Charakter, den sie nach der leitenden Idee der Shakespeare-Bühne im allgemeinen haben sollte, so wurde ihre Entwicklung nach der malerischen Seite durch diese Art der Verwendung entschieden gefördert.

Jedenfalls zeigte es sich hierdurch, daß die Münchener Shakespeare-Bühne noch in verschiedener Hinsicht der weiteren Entwicklung fähig ist. Alles starre und dogmatische Schematisieren ist in künstlerischen Dingen verhängnisvoll; es würde auch einer szenischen Reform wie der Münchener Shakespeare-Bühne eher schädlich als nützlich sein. Jedes dramatische Kunstwerk hat seinen eigenen Stil und verlangt seine eigene Art der Inszenierung. Diesen besonderen Forderungen muß sich auch die szenische und dekorative Gestaltung jeweils anzupassen suchen.

Sinnbildliches im «Macbeth».

Von

Walter Bormann.

Als ich jüngst mich in die Grundzüge der Charaktere und der Handlungen von Schillers Wallenstein-Dichtung versenkte und den künstlerischen Plan darin durchdachte, sprangen mir mitten im Wilden und Finsteren, das diese in rohester Kriegeszeit verlaufende Tragödie des Ehrgeizes erfüllt, mit Bestimmtheit auch die freundlichen Lichter ins Auge, die in manchen Charakteren und sogar in der dämonischen Hauptgestalt der Dichter hie und da verstreut hat. Damit lieh dieser den lichten Kulturidealen seiner Zeit, die über all seinem Schaffen schwebten, auch hier prophetischen Ausdruck[1]). Ganz anders lagert, wie man es ja immer hervorhob, über Shakespeares furchtbarer Tragödie des Ehrgeizes schier ein einziges nächtliches Dunkel, und selbst «wenn es nach der Uhr Tag ist», wie es einmal darin heißt, «erstickt Nachtdunkel die Wanderlampe». Die Krankheit rasender Ehrsucht, welche unbezwingbar in Macbeth, «der einst für ehrlich galt», unter den Einflüsterungen der Schicksalsschwestern und den Aufstachelungen seines Weibes von Fleisch und Blut emporwächst, reißt ihn sinnengewaltig fort, so daß kein Bedenken und Besinnen des Willenlosen dagegen standhält. Er möchte, daß «das Auge nicht schaue, was die Hand verrichtet» (I, 4), und ist handelnd wie ein Leidender, der «ohne sein Zutun gekrönt sein möchte» (I, 3). Das, was er ebenso begehrt wie fürchtet, will er hinnehmen von der ja über alles doch dahinstrudelnden Zeit (ebenda). Der insbesondere von W. Wetz klar dargetane Unterschied zwischen dem Skakespeare'schen Renaissancedrama und unserem klassischen Drama kann schlagender nicht nachgewiesen werden als durch den Vergleich des völlig nacht-

[1]) Die eingehende Darlegung hierüber lieferte ich in der Abhandlung «Der dramatische Plan in Schillers Wallenstein», abgedruckt in «Lehrproben und Lehrgänge», herausgegeben von Prof. Dr. W. Fries und Prof. Dr. R. Menge 1910, Heft 3 (Heft 106 der ganzen Reihe), Halle a. S., Buchhandlung des Waisenhauses.

wandlerisch von Verbrechen zu Verbrechen schreitenden Macbeth mit dem lange noch bewußt die Gründe seines Tuns abwägenden Schillerschen Helden.

Im Gleichmaß der Nachtfarbe des Shakespeare'schen Werkes fiel dennoch plötzlich meinem Auge ein kleiner und feiner Schimmer mit der Gegenfärbung stillen Friedens und reinen Glückes auf. Beim Einzuge des Königs Duncan in Inverneß geschieht es, daß Banquo als Sinnbild des heiteren Friedens, den man unter gastlichem Dache sich erwartet, die sommerliche fromme Schwalbe grüßt, welche an Sims und Giebel, jedem Pfeiler, jeder Spalte nistend, «des Himmels Hauch» kündet, «der hier zum Weilen ladet». Immer fand Banquo die Lüfte linder, wo dieser Vogel am liebsten baut. Im selben Augenblick spricht er das, als zum wirtlich unwirtlichen Gruße die Lady naht. Auf wie schmalen Raum fürwahr sind solche freundlichen Bilder in dieser Dichtung eingeschränkt, wenn dieses kleine Sinnbild im Vorüberfluge so bedeutsam wirkt. Gleichwohl gibt es eine zweite ähnliche ebenso knappe Stelle von freundlichem Ausdrucke im Drama. Die Lady Macduff klagt zu ihrem Knaben über ihres Gatten Entfernung und erwähnt, wie sogar der winzige Zaunkönig die Brut im Nest vor der Eule schütze, und sodann wird uns von hurtigen zierlichen Vögeln aus Kindermund so überaus Munteres vorgeplaudert, daß uns das selbst wie Vogelgezwitscher anmutet; denn das Bild aus der Vogelwelt gefällt offenbar dem Knaben, und als die Mutter ihn fragt, wie er nun vaterlos leben wolle, weiß er nichts Besseres als: wie Vögel. Die finden ja überall ihren Unterhalt! Da die Mutter das «arme Vögelchen» vor Sprenkeln und Vogelleim warnt, so versetzt er übermütig, daß niemand doch wohl den «armen» Vögeln nachstelle, und fügt noch manche andere lustige und pfiffig dreiste Kinderreden hinzu. Und keck weist dann sein Knabentrotz dem Mordgesellen die Stirn, der das «Ei» zerquetscht und darauf «die Henne mit allen ihren Küchlein» mordet, wie hernach Macduff sich ausdrückt. Die Szene ist in jedem Zuge von wundervoller Anmut. Das getroffene Kind ruft die Mutter nicht um seinetwillen, sondern in Angst um sie an, daß sie fliehe. Hart neben dem gewaltsamen Tode liegt auf dem «armen Vöglein», diesem Knaben, ein freier Frohsinn, eine Willenstapferkeit, die über sein grauses Ende Versöhnung breiten, wie Shakespeare Ähnliches in anderen Fällen, zumal beim schrecklichen Untergange Desdemonas, vermochte.

Da nun diese Bilder aus der Vogelwelt es sind, die zu zweien Malen im Stücke dem Drange der Dichterphantasie zum Gegensatze

mit ihrem Friedlichen neben dem sonst durchgängigen Düsteren Genüge tun, ist es um so merkwürdiger zu beobachten, wie der Dichter für diese dunkelnächtige Grundfärbung selbst als beiläufiges, aber sehr auffallendes Mittel, Entsprechendes verwendet. Es dient nämlich diesem Zwecke wieder und wieder die Einführung allerhand ungastlichen, zumal durch die Nacht huschenden und kreischenden Flügelgetieres. Ich gebe die Proben. Ihre eigene Seelenverfassung malt die Lady Macbeth, indem sie spricht:

Selbst der Rab' ist heiser,
Der krächzt zum schicksalschweren Eintritt Duncans
In meine Burg. (I, 5.)

Und dann wieder sagt sie:

Horch! still! das war der Kauz, der also kreischte,
Der Unheilsglöckner, rufend: Gute Nacht! (II, 2.)

Nochmals gleich darauf, da Macbeth fragt:

Hörtest du nichts?

versetzt die Lady:

Den Kauz nur krächzen und die Heimchen schrei'n.

Lenox macht aufmerksam, daß «der Unglücksvogel quälend die lange Nacht durchschrie». (II, 3.)

Ein Greis erzählt, daß zum Zeichen, wie der Tag verschlungen werde von der Nacht, «ein hochschwebender Falke von einer mausenden Eule verfolgt und abgetan wurde». (II, 4.)

Der dem Tode entgegenzitternde Macbeth aber spricht, da er Banquo und Fleance dem Könige in den Tod nachschicken will:

Eh' die Fledermaus
Wird enden ihren klösterlichen Flug,
Eh', von der finstern Hekate bestellt,
Der Käfer mit der Hornenflügel Schlag
Hat ausgetönt sein schläfrig Nachtgesumme,
Da wird getan sein eine Schreckenstat. (III, 2.)

Gleich darauf, indem er sein Weib als «liebste Taube» anspricht, deren Unschuld unbefleckt sein solle, begrüßt er die Nacht, die «den weichen Blick des erbarmenden Tages schließen möge», wenn «die Krähe dem Räuberverstecke des Waldes zufliege». (III, 2.)

Als er doch denselben Banquo, den er sicher für tot hält, plötzlich vor seinen Blicken auftauchen sieht, ruft Macbeth entsetzt im Fluche:

Beinhäuser, Grüfte, wenn zurück die geben
Das, was gestorben, werde unser Grabmal
Der Bauch der Geier. (III, 4.)

Ebenda quält sein Gewissen der Gedanke, daß sich schon Steine regten, daß Bäume sprachen, daß durch Elstern, Dohlen und Raben der verschwiegenste Mann als Mörder entdeckt wurde.

Diese Zusammenstellung, zu der wesensverwandt noch die Reden der Hexen vom unheimlichen Spuk des kreischenden Nachtmahrs (IV, 1) und auch von manchen Tiergliedern, die sie in ihren Kessel werfen, hinzukommen würden, darf nicht wie müßige Spielerei bedünken. Es fügt die Menge dieser sinnbildlichen Ornamentik dem Bau der Dichtung sicherlich ihr Düsteres hinzu. Wenn wir die oben besprochenen Gegensätze aus der Vogelwelt dagegen halten, liegt es mir ganz fern, in alledem eine bewußte Absicht des Dichters vorauszusetzen[1]). Allein es weiß das Schaffen der Künstler von sehr vielem, wovon sie selbst, wenn man sie befragte, nichts wissen würden. Lichter und Schatten, Bilder und Gegenbilder vereinen sich ihnen, ohne daß sie danach suchen, wenn ihnen der Plan des Ganzen die Seele füllt, unversehens und lückenlos. Sollte alles dies absichtsvoll wie ein mathematisches Exempel ausgerechnet werden, wie ärmlich müßte es mit der dichterischen Erfindungsgabe bestellt sein!

Diese Bedeutung der im «Macbeth» angewandten Sinnbilder könnte außerdem zu manchen Belehrungen über den Gebrauch von Sinnbildern und Gleichnissen in anderen Dramen Shakespeares den Weg weisen. In der dramatischen Kunst, unmittelbar aus dem Munde der Personen unter den verschiedensten Verfassungen bewegter und erregter Gemüter fließend, haben Sinnbild und Gleichnis, wie ich jüngst einmal bei einer Ermunterung zu einer allgemeinen literaturvergleichenden Untersuchung hierüber andeutete[2]), eine vielfach andere Beschaffenheit als in der epischen oder lyrischen Poesie, und ich zweifle, ob auch nur über Shakespeare eine umfassende Untersuchung seiner Kunst in dieser Beziehung vorliege.

---

[1]) Es tadelte mir jemand, daß in Freytags «Fabiern» sich die aus der Tierwelt entlehnten Anspielungen und Gleichnisse auffallend häufen. Es ist möglich, daß der Verfasser der «Technik des Dramas» damit in bewußterer Weise seinem Werke «Farbe gab». Allein es ist wohl zu beachten, daß bei dem ackerbauenden und der Natur noch ganz nahestehenden Volke, das der Dichter da vorführt, dieses Zusammenleben mit der Tierwelt eine wirklich passende Farbe abgibt.

[2]) S. Studien z. vergleich. Literaturgeschichte. Herausgegeben von Max Koch. VIII, Berlin 1908, S. 393 f.

Die Magelonen- und die Sturmfabel.

Von

Joseph de Perott.

Es scheint mir ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Fabeln, daß in der ersteren der junge Mann (Peter, Ottinello) freiwillig sich verkleidet und bei dem Vater (Magelon, Fürst von Capua) des Mädchens (Magelona, Julia) in den Dienst tritt, die Geliebte entführt und dann selbst von Seeräubern geraubt wird, während in der anderen der Vater (Palisteo[1]), Prospero) der Prinzessin (Lindaraja, Miranda) den jungen Prinzen (Trebacio, Ferdinand) raubt, um ihn seiner Tochter als Bräutigam zuzuführen. Die Magelonenfabel ist die ältere und die natürlichere; um die Sturmfabel annehmbar zu machen, ist der als Kuppler fungierende Vater in ein höheres Wesen verwandelt worden.

Es gibt aber auch Erzählungen, die zwischen den beiden Fabeln ungefähr in der Mitte stehen. So wird z. B. in Ayrers «Sidea», die sich an die «Historia di Ottinello e Julia» und «die schöne Magelona» anlehnt, Engelbrecht von Ludolf geraubt — aus Rache —, so daß der Prinz die Sidea entführen muß wie in der Magelonenfabel. In der triumphierenden Komödie tritt Scrule freiwillig als Narr in den Dienst des Königs von Schottland und wird von diesem erst am Ende des Schauspieles gefangen genommen. Die Rahmenerzählung von zwei feindlichen Fürstenfamilien, die durch die Heirat ihrer Kinder versöhnt werden, fehlt bisweilen in beiden Fabeln, z. B. in der neunten patraña von Timoneda oder in der Geschichte von Trebacio und Lindaraja im Ritterspiegel. Antonio de Eslava hat diese beiden Geschichten in seinen Winternächten benutzt[2]) und zu beiden die obenerwähnte Rahmenerzählung hinzugefügt.

[1]) Vgl. die unten abgedruckte Erzählung aus dem Ritterspiegel.

[2]) Vgl. die Cultura Española vom November 1908 und August 1909.

Ich drucke nun die älteste (1562) mir bekannte Fassung der Sturmfabel ab, um so lieber als kein Exemplar des seltenen Buches sich in Deutschland auftreiben ließ.

The first part of the Mirrour of Knighthood f. 148:

But I will tell you plainely. My sister Lindaraza and I had both one Father named Palisteo being the second sonne to the King of Phrigia, my Father not beeing borne to the kingdome fell rather to seeke his owne delight without enuie, then to trouble himselfe with the care of gouerning. Aboue all hee studied the Art Magicke, wher by his paines at length came to the most absolute perfection of all Asia, hee was matched with a Lady of high parentage, by whom he had two children, my sister Lindaraza and mee, wee were of young yeares when our mother died in labour of the third child, so there remained none else but our Father aliue, and louing to bee solitarie came and dwelled in this Iland, bringing with him my sister and those waiting women which you haue seene, by his great skill he builded this castle, heere hee liued vntill my sister and I were of some discreation to guide our selues. Heere he drew manie histories of thinges passed in the worlde, and among other, the pictures of manie valyaunt knights which were then en liue, with the rest you were so liuely drawen, that it happening my sister to enter one day where the Imagerye was, by the sight of your picture she was surprised with your loue. Our father Palisteo knowing hir disease, deuised you should be brought by following your owne wife carried from you.

Dann wird der Raub des Kaisers Trebacio beschrieben, dem durch Palisteos Zauberkünste vorgespiegelt wird, daß Riesen[1]) seine Frau Briana in einem Wagen fortführen und dann sich einschiffen.

The first Part of the Mirrour of Knighthood f. 14:

Beeing thus left on foote, notwithstanding hee dispayred not, but helde on to that place from whence the Chariot was taken, where hee carefully lookt about him to see if peraduenture on the one side or on the other, hee might trace out a way to follow: so loath hee was to loose the sight of it. But as all this was deuised by enchauntment, so lykewise it happened him to see a lyttle Shippe sayling on the Riuer with great swiftnesse: in the which there satte an olde man with a white beard, by his countenaunce seeming to bee a verie honest man. To him the Emperour called with a loude voyce, desiring him to take it towards the shoare. The olde man which had the same thing in charge, incontinently Steered towards him, and asked what hee would haue. "That which I would haue, quoth the Emperour, is to bee conuayed in thy shippe, to that other ship which rideth beefore vs. For they haue in it stollen from mee the thing which I loue

[1]) Die Riesen treten hier an Stelle des Falkens in der Magelonenfabel. Bei Shakespeare spielt Ariel eine ähnliche Rolle, indem er Leute durch allerlei Spuk in die Falle lockt. Die Möglichkeit einer solchen Unterstellung wurde schon von Sabadino degli Arienti vorgesehen, indem er in seiner zweiundzwanzigsten Novelle ausdrücklich sagt: il quale non falcone ma spirito infernale il giudicava.

best in all the world[1]). This paines if thou wilt take for mee, I will so well content thee, as thou shalt thinck thy trauaile well imploied. Assuredly sayde the olde man, I am content to doe it, because your courtesie induceth mee to a greater hope of your merit." Sailing (sic) this, he guided his ship so neere the shore, that the Emperour leaped vp into it, and beeing on the hatches, tourning himselfe to the olde man to giue him thancks, the olde man vanished away: & the Emperour neuer saw him after. The ship kept the same course that it began with, and the Emperour was much astonished at it, the rather for that hee wist no man else aboord to rule the ship, not knowing what else to say or think of this great wonder, hee then beseeched God so direct his voyage that hee might obtaine his Lady: for hee verily deemed hir to be Briana which was in the chariot. In this order beeing still within sight of the former ship, & not straieng from the way which hee had kept, the Emperour sayled three dayes & three nights in the riuer without any lacke of sufficient foode. By reason of this trauaile and thought, the meate which he eate was no more then would suffice nature. In the fourth day by morning, the ship with the chariot was driuen into the great and large Sea called Pontus Euxinus, through the which hee yet sayled within the view of the other, vntil the forward ship arriued in a faire and delectable Iland, where the chariot[2]) tooke landing. Halfe an houre after the Emperours shippe rushed on the shoare, with such force that the shippe rent in peeces, and with the violence of the rush threw the Emperour vppon the banck flatlings on his back, where after hee hadde stretched himselfe, he began againe to trauaile on foote that way which hee gessed the Chariot had gone.

Nun gelangt der Kaiser in das Zauberschloß und verliebt sich in die schöne Lindaraja (spanisch auszusprechen also j = ch).

The First Part of the Mirrour of Knighthood f. 16:

The Emperour now tooke himselfe to bee in a terrestriell Paradise, and gasing a while thereon, without remembring the occasion of his thether comming, he was so estranged from himself. Out of this garden by a nother doore, they came into a large court of the castle, built with bright alabaster, ye excellencie wherof in the imagerie & workmanship cãnot bee declared. For in cõparison of this inchanted castle, either the sumptuous building of Mausolus tombe, or the famous Pyramides of Aegypt, or the maze of Dœdalus making, found in Crete, may well be forgotten. And as the Emperour mused on all this, the gentlewoman knowing him to bee distraught, caught him by the hand, & brought him to a paire of stayres, the steps whereof were all of Jasper, by them he mounted with hir into a chamber foure square, of the largenesse of a stons cast, In this yet she opened another dore, with three steps of siluer plate, out of the gold-smiths shop, through which shee brought the Emperor into a more stately chãber, foure square as the other was, & very rich, whereof the seeling & roofe were ingrauen

[1]) Dies entspricht dem geraubten Kleinode in der Magelonenfabel.

[2]) Die Riesen hatten auch den Wagen, auf dem sie Briana fortführten, eingeschifft.

gold & embossed with many precious stones, sending foorth such a light as it was meruailous. The Emperour tooke no keepe of the riches of the place, but of the beautie of a nũber of faire gentlewomen whom shee saw sitting richly apparelled in euery part of the chamber, among these one seemed to bee the principal, stalled in a seate higher thẽ the other, & passing them all so well in beautie as rich apparell: She, as Lady and mistres aboue them all, held in hir hand a Lute, whereon, shee played and sung together with such an harmonie, that it was no lesse daungerous vnto the poore Emperour, then the aluring song of the mermaides should haue beene vnto Vlysses company. Shee sang sweetly, and shee with all reached hir warbling notes so high & so shrill, that it much pleased the Emperour. Hir fayre and golden Hayre hung downe hir backe, and couered both hir shoulders. And you must pardon the Emperour of by this he was wholy possessed with hir loue, and forgot his late wife the Princesse Briana. The enterteinment was great, and yet this chaunge proceeded not through the beautie of the enchantresse, for his owne wife was much fairer, but rather by the secret vertue of the place, which was therto deuised.

Die oben erwähnte 22. Novelle von Sabadino degli Arienti, die die Geschichte von Odoardo (Eduard II.) von England und dem Prinzen von Portugal erzählt, hatte übrigens einen großen Einfluß auf die Ritterromane. Der Ritterspiegel handelt mehrfach über Teodoardo von England und den Prinzen von Portugal. Im «Primaleon» nimmt Duardos von England Dienste als Gärtner, und es wird in «Palmerin de Oliva» der Zauberer wegen eines Mordversuches derselben Qual unterworfen wie der König Odoardo in der Novelle. Letztere hat Peter Wernher schon Anno 1515 ins deutsche übertragen. Merkwürdigerweise braucht Sabadino Arienti das Wort *sorare* im Sinne des englischen *to soar*.

Zu diesen zwei Fabeln ist noch eine dritte hinzugetreten, nämlich die Geschichte vom untreuen Liebhaber. Da ich aber diesem Gegenstande schon zwei Artikel gewidmet habe (Germ.-Rom. Monatsschrift II, 5 und Revue germanique), so genügt es, an dieser Stelle zu erwähnen, daß sie am 1. März 1579 unter dem Titel «Der Ritter vom brennenden Felsen» auf der englischen Bühne dargestellt wurde.

The Tragedie of Cæsar and Pompey or Cæsars Reuenge.

Ein Drama aus Shakespeares Zeit zum ersten Male neugedruckt

von

Wilhelm Mühlfeld.

Die dramatische Vorführung von Caesars Tod scheint um die Wende des 16. Jahrhunderts sich solcher Beliebtheit beim theaterbesuchenden Publikum erfreut zu haben, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn neben Shakespeare auch andere Dichter versuchten, den jähen Sturz des mächtigen, ehrgeizigen Emporkömmlings auf die Bühne zu bringen. So können wir aus den spärlichen Berichten jener Zeit entnehmen, daß es von etwa 1560—1600 nicht weniger als sechs verschiedene Theaterstücke gab, in denen der Untergang Caesars, dem oft auch der des Pompeius vorausging, dramatisch dargestellt war. Leider ist von diesen Dramen, mit Ausnahme des Shakespeare'schen, nicht viel mehr als der Titel auf uns gekommen.

Erst aus dem Anfang des folgenden Jahrhunderts besitzen wir mehrere Stücke, denen der Caesarstoff zugrunde gelegt ist. Zu Shakespeares «Julius Caesar» kam William Alexanders gleichnamiges Stück, George Chapmans «Cæsar and Pompey» und das 1607 anonym erschienene Drama «The Tragedie of Cæsar and Pompey or Cæsars Reuenge», neben W. Alexanders «Julius Caesar» das älteste uns im Druck überlieferte Caesardrama. Daß es bisher weiteren Kreisen unbekannt blieb — in umfangreichen Katalogen und Spezialwerken ist es zwar angeführt —, mag neben der Seltenheit des Originals zum großen Teil auf einen Irrtum in den gedruckten Katalogen des Britischen Museums zurückzuführen sein, wo es George Chapman zugeschrieben war.

Auf Anregung des Herrn Professor W. Keller bringe ich das Stück zum ersten Male zum Neudruck.

Überlieferung.

Erhalten ist uns das Drama in einem jener Quartodrucke, die für die Einzelausgabe von Theaterstücken der damaligen Zeit üblich waren. Er trägt als Datum das Jahr 1607 und wurde für Nathaniel Fosbrooke und John Wright in London angefertigt. Der zarte Druck auf dem dünnen, herzlich schlechten Papier ist im allgemeinen korrekt und sauber zu nennen, so daß für die Textkritik keine großen Schwierigkeiten entstanden, abgesehen von kleinen Unregelmäßigkeiten und Druckfehlern, die wir nun einmal bei solchen Drucken als notwendiges Übel in den Kauf nehmen müssen. Das Britische Museum besitzt ein Exemplar dieser Ausgabe C. 34. b. 7. Ich habe sie kurz mit A bezeichnet[1]). Eine weitere Ausgabe B, die aus dem Vermächtnis von Alexander Dyce stammt, befindet sich im Victoria Albert Museum (South Kensington Museum). Sie unterscheidet sich von A im wesentlichen nur durch das Titelblatt, auf dem das Druckjahr sowie die Bemerkung fehlt, daß es von Studenten des Trinity College, Oxford aufgeführt wurde. Nichts berechtigt uns jedoch zu der Annahme, daß die undatierte Ausgabe die ältere sei, wie vielfach angenommen worden ist[2]). Die Eintragung im Buchhändlerregister vom 5. Juni 1606 dürfte zeigen, daß wir schwerlich einen früheren Drucktermin als 1607 ansetzen können. Wahrscheinlicher ist, daß A die ältere Ausgabe ist: B ist nichts weiteres als ein getreuer Abzug von A, zu dem derselbe Typensatz verwendet wurde und der somit dieselben kleinen Fehler aufweist, die in der ersten Ausgabe mit untergelaufen sind. Was mich veranlaßt, B als die spätere Ausgabe anzusehen, ist der Umstand, daß die Drucktypen zu B hier und da abgenutzt zu sein scheinen. Ein weiteres Exemplar der Ausgabe B befindet sich in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire.

Quelle und Stoff.

Es ist nicht so leicht, wie etwa bei Shakespeares «Julius Caesar», genau zu verfolgen, aus welcher Quelle der Autor im einzelnen geschöpft hat. Er behandelt den Stoff frei, bringt die Tatsachen im allgemeinen mit historischer Treue vor, ohne jedoch auffallende Sonder-

[1]) Nicht unerwähnt will ich lassen, daß in dem Exemplar des Britischen Museums unter der gedruckten Ziffer die Jahreszahlen 1608—1615 inkl. untereinander in Tinte aufgeführt sind, die von derselben Hand eines Zeitgenossen herzustammen scheinen.

[2]) So Ward, Engl. Dram. Lit. vol II, S. 139; ferner Anders, Shakespeare's Books S. 147, Wright u. a.

züge zu verwerten, die uns ermöglichten, sein Vorbild sofort zu erkennen. Wahrscheinlich hat der wohlbelesene Dramatiker mehr als einen römischen und griechischen Geschichtsschreiber zu Rate gezogen. Hier möge einstweilen der Hinweis genügen, daß in erster Linie Appians «De Bellis Civilibus» als Quelle in Frage kommt. Die bekannte Übersetzung aus dem Jahre 1578 mag dem Verfasser vorgelegen haben, wenn er nicht — dies ist jedoch das wahrscheinlichere — den griechischen Originaltext benutzte[1]).

Inhalt.

Vor Eröffnung der Szene zeichnet Discord ein lebhaftes Schlachtenbild. Bitte an die Götter, Roms stolze Macht zu brechen.

Akt I.

Sz. 1. Die Schlacht gilt für Pompeius verloren; er muß fliehen.

Sz. 2. Auf der Verfolgung der Feinde schont Caesar Brutus in edelmütiger Weise.

Sz. 3. Antonius und Dolabella huldigen dem Sieger, der die Toten der Schlacht laut betrauert. Caesar entschließt sich, Pompeius zu verfolgen.

Sz. 4. Cato ist betrübt, daß man Rom die Freiheit geraubt habe.

Sz. 5. Pompeius nimmt von Cornelia Abschied, um bei Ptolemäus in Ägypten Schutz zu suchen.

Sz. 6. Caesar in Ägypten; er setzt Cleopatra mit allen Ehren als Regentin wieder ein und beschließt, mit ihr nach Alexandria aufzubrechen.

Discord verkündet Rom weiteres Unheil.

Akt II.

Sz. 1. Pompeius, in Ägypten gelandet, wird von Sempronius erdolcht; Achillas, sein Helfershelfer rät, den Kopf des Pompeius dem Caesar als Gabe zu überbringen.

Sz. 2. Cornelia, in tiefem Schmerze über den ermordeten Gatten, gibt sich selbst den Tod.

Sz. 3. Caesar beweint den Tod seines Gegners, bestraft die Mörder, folgt der Einladung der Cleopatra zu einem Freudenfeste. Antonius möchte die Königin besitzen.

Sz. 4. In Rom. Brutus meldet den unzeitlichen Tod des Pompeius und weist ferner darauf hin, daß Caesar den Senat zu stürzen beabsichtige. Cicero sucht die aufgeregten Gemüter zu besänftigen.

Sz. 5. Cato ermahnt den Sohn zur Tugendhaftigkeit, zur Vaterlands- und Freiheitsliebe und scheidet dann durch eigene Hand aus dem Leben.

Discord berichtet von Caesars Triumphzug durch Rom; die Rachegötter sollen Freud in Leid verwandeln.

Akt III.

Sz. 1. Cassius gelobt den nach Rom zurückgekehrten Sieger zu stürzen.

---

[1]) In einer Abhandlung, die die Caesardramen der Shakespeare'schen Zeit zum Gegenstande näherer Untersuchung haben soll, gedenke ich auf die Frage nach den Quellen genauer einzugehen.

Sz. 2. Caesar im goldenen Triumphwagen preist seine Heldentaten; nur Antonius stimmt nicht mit in den allgemeinen Jubel ein; seine Gedanken weilen bei der Cleopatra; bonus Genius warnt ihn vor der ägyptischen Königin.

Sz. 3. Brutus wird durch Cassius aus seinen Träumereien aufgeweckt; er willigt in die Ermordung des Tyrannen ein.

Sz. 4. Caesar beschließt einen Kriegszug gegen die Parther zu unternehmen; er weist die von Antonius dargebotene Königskrone zurück.

Sz. 5. Die Verschworenen sind sich einig, Caesar zu ermorden; Cassius ruft die Furien um Beistand an.

Sz. 6. Trotz vieler böser Vorzeichen, Calphurnias Traum, Nachtrabengesang, Eulengeschrei, Hundegeheul in der Nacht, trotz der Warnung des Augurs, der das geopferte Tier ohne Herz fand, ist Caesar entschlossen zur Senatsitzung zu gehen. Auf dem Wege dorthin werden leise Zweifel in ihm wach, schon will er nach Hause zurückkehren, da erscheint Cassius und räumt durch schlaue Reden alle Zweifel aus dem Wege. — Plötzlich dringen die Verschworenen auf den Ruf «Nieder mit Tyrannen» auf Caesar ein; von zahlreichen Dolchstichen verwundet, bringt ihm Brutus den Gnadenstoß bei; er sinkt an der Statue des Pompeius nieder, sterbend ausrufend: «Wie, Brutus auch? nein, nein, dann laßt mich sterben; nichts verwundet tiefer als Undankbarkeit». — Antonius kommt hinzu, trauert laut um ihn und trägt den Toten im Arme fort.

Discord preist Brutus als Freiheitshelden; deutet aber auch gleichzeitig auf das nahe Unheil hin, das den Mördern bevorsteht.

Akt IV.

Sz. 1. Caesars Leichenzug. Octavian betrauert den Tod des Onkels, die Leidtragenden geben dem Toten zahllose Blumen als Zeichen der Verehrung mit in das Grab; Calphurnia kann ihren Schmerz über den Verlust des Gatten nicht länger ertragen. Sie folgt ihm im Tode. Antonius Leichenrede und Octavians Erinnerung an die Wohltaten Caesars für das Volk verfehlen ihre Wirkung nicht. Alle schreien laut nach Rache. Caesars Leichnam wird bestattet und als geheiligte Gottheit verehrt.

Sz. 2. Brutus und Cassius mit einem Heere; Entschluß, den Feind in Thessalien zu erwarten.

Sz. 3. Caesars Geist versöhnt Antonius und Octavian; auf sein Geheiß schwören sie, den ruchlosen Mord zu rächen. Die vereinigten Heere brechen zum Kampfe nach Makedonien auf.

Discord verkündet den Untergang des Brutus als beschlossene Sache der Furien.

Akt V.

Sz. 1.[1]) Cassius und Brutus auf dem Marsche; Bericht über Rhodos' Fall. Titinnius meldet die Ankunft der Feinde bei Philippi. — Die nahe Schlacht steht bevor; vergeblich suchen Cassius und der junge Cato den schwermütig gewordenen Brutus aufzumuntern. Cassius gibt das Zeichen zum Kampf. — Brutus allein. Caesars Geist verkündet ihm, daß er ihn in der Schlacht wiedersehen werde. — Cato verwundet, stirbt, nachdem er dem Himmel Roms Schutz anbefohlen hat. — Titinnius berichtet von dem

[1]) Weitere Szeneneinteilung ist im Original nicht durchgeführt.

grausigen Anblick des Schlachtfeldes; Cassius glaubt, alles Ringen sei umsonst, da das Schicksal mit im Spiele sei. Er gibt Titinnius den Auftrag, Nachricht von Brutus zu bringen. Als er allein, nimmt er sich selber das Leben, da er glaubt, Brutus sei besiegt. Titinnius kommt zurück; beim Anblick seines toten Herrn endet auch er durch Selbstmord. — Brutus wird vom Geiste verfolgt, in hartem Seelenkampfe fällt er durch eigene Hand. —

Discord triumphiert; Caesars Mord ist gesühnt, sein Geist darf beruhigt in jenes Elysium zurückkehren, um hier im Verein mit den Helden der Vorzeit ewige Stunden immerwährender Freude zu verleben.

Technischer Aufbau des Dramas.

Der Verfasser hat sich nicht wenig vorgenommen; wie er durch den Titel schon andeutet, ist es ihm darum zu tun, den Sturz zweier Helden in den Rahmen eines Dramas zu bringen. Doch hat er mehr versucht. Der Nebentitel «or Cæsars Reuenge», der mit dem Haupttitel vielleicht treffender durch die Partikel «and» verbunden wäre, zeigt uns, daß er auch Caesars gewaltsamen Tod gesühnt sehen will. Man sollte nun erwarten, daß sich der Dichter auf die dramatische Behandlung dieser drei Handlungen beschränkt hätte. doch ist dies nicht der Fall. Er hat es sich nicht versagen können, freilich nicht ohne besonderen Grund, den Tod des älteren Cato in einer Nebenhandlung dramatisch zu verwerten, außerdem ziemlich ausführlich bei dem Verhältnis der Cleopatra zu Antonius in einer eingeflochtenen Liebesszene zu verweilen.

Wir müssen es dem Dichter zum Lobe anrechnen, daß er den umfangreichen Stoff so verarbeitete, daß er ihn in einem Drama von fünf Akten auf 72 Quartseiten, Titelblatt und Personenverzeichnis eingerechnet, zusammengedrängt ohne große Lücken unterbrachte. Interessant ist es, daß der Verfasser eine abstrakte Figur in der Person der Discord (die als weibliches Wesen zu denken ist) eingeführt hat, die am Anfang eines jeden Aktes eine kurze moralische Interpretation des Vorhergehörten gibt, auf kommende Ereignisse hindeutet und auch die Rolle vertritt, zu anderen Örtlichkeiten überzuleiten. Caesars Geist, nach dem Muster der Antike gebildet, erscheint als typische Rachefigur aus den Schatten der Unterwelt.

Sprache und Metrik.

Wie Seneca für den äußeren Aufbau des Stückes vorbildlich war, so ist auch sein Einfluß auf die Sprache deutlich zu erkennen. Sie ist nicht wie bei Shakespeare und anderen bedeutenderen Volkstheaterdichtern mit dem Inhalte verknüpft, sondern stilisiert. Die einzelnen Personen, mögen sie eine hohe oder niedrige Stellung ein

nehmen, sei es ein Caesar oder gedungener Mörder, sie alle bedienen sich derselben rhetorischen, getragenen, volldröhnenden Sprache, wie sie stellenweise in Marlowes «Tamburlaine» vorkommt, mit dem unser Drama sogar wörtliche Übereinstimmungen zeigt.[1])

Eindrucksvolle Wiederholungen derselben Gedanken in anderen Worten schaffen wohl Klarheit und Gravität in der Ausdrucksweise, doch zerstören sie die Realität, wirken unnatürlich, oft steif und eintönig, so daß es besonderer Fähigkeiten von seiten der Darsteller bedurfte, durch ihre Vortragsweise über die Eintönigkeit hinwegzutäuschen. Eine besondere Färbung hat der Dichter seiner Sprache dadurch verleihen wollen, — er kam damit dem verfeinerten, vornehmen Geschmack der höheren Kreise seiner Zeit entgegen —, daß er sie mit zahlreichen Bildern aus der klassischen Mythologie, Geschichte und Sage spickte, und in kurzen zugespitzten moralischen Sentenzen seine Lebensweisheit mitteilte. Kühne, phantasievolle Bilder, wie sie Marlowe liebt, kommen, wenn auch nicht so häufig, vor. So findet sich ein Bild von seltener Kühnheit und Großartigkeit, um wenigstens ein Beispiel anzuführen, im letzten Akt, Szene 1, wo Cassius, ahnend, daß die bevorstehende Schlacht ein großes Morden sein werde, einen Vergleich gebraucht, der selbst einem Marlowe alle Ehre machen würde: die Folgen des Kampfes sollen derart sein, daß die Erde einem Purpursee gleiche und man blutige Massen von Erschlagenen zu solchen Bergen aufgetürmt sieht, daß diese selbst die schneeigen Alpen und das hochragende Apenningebirge an Höhe übertreffen.

> The ground not dry'd from sad Pharsalian blood
> Will now bee turned to a purple lake:
> And bleeding heapes and mangled bodyes slayne
> Shall make such hills as shall surpasse in height
> The Snowy Alpes and aery Appenines.

Wenig realistisch, aber überaus kühn.

Die Metrik weist keine bemerkenswerten Eigentümlichkeiten auf; der Blankvers ist durchweg angewendet: er hat fast ausschließlich männlichen Ausgang und wirkt daher monoton: run-on lines kommen äußerst selten vor. Der Vers ist des öfteren, besonders bei Szenenwechsel und Sentenzen, mit dem Reim geschmückt. Auffallend häufig ist auch die Anwendung der Alliteration, die, teilweise geschickt eingeführt, ihre Wirkung nicht verfehlt. Andere poetische Kunstmittel, von der klassischen Richtung mit Vorliebe gepflegt, wie Anaphora,

[1]) Vgl. Collier, History of Dramatic Poetry, vol. III, p. 124.

Hyperbel und Antithese sind vom Dichter als weitere Ausschmückung hier und da verwendet worden.

Bühne.

Die Bühnenanweisungen, die natürlich nicht notwendigerweise vom Autor selbst eingefügt zu sein brauchen, geben uns Aufschluß, daß wir uns bei dem Stück die alte, primitive Bühne vorzustellen haben, ein Bühnenfeld, *a trembling kay*, wie es im Stücke selbst heißt, mit zwei Türen im Hintergrunde. Es ist möglich, daß bei der Abfassung des ganzen die örtlichen Verhältnisse der Universität Oxford, in der es aufgeführt wurde, in Betracht gezogen wurden, und man mit möglichster Sparsamkeit in bühnentechnischen Fragen zu Werke ging.

Verfasser und Abfassungszeit.

Der Verfasser ist unbekannt. Die ältesten Dramenkataloge, die einzelnen Quartoausgaben, wie dem Kompaniedrama «The Old Law» London 1656 sowie dem alten Stück «Tom Tyler and His Wife» London 1661 (Kirkman's list) zugefügt sind, kennen das Drama nur als anonym erschienen. Auch Langbaine weiß nur den Titel anzugeben und gesteht dabei «a play of which I can give no account».

Mit Bestimmtheit können wir nur sagen, daß der Autor ein gelehrter Mann war; es ist möglich, daß er sogar eine Professur in Oxford bekleidete. Auf alle Fälle besaß er Universitätsschulung, die ihm eingehende Kenntnisse des klassischen Altertums, wie sie uns in seinem Werke überall entgegenleuchten, vermittelte.

Was das Datum anbelangt, so können wir keinen bestimmten Abfassungstermin festsetzen. Sichere äußere Anhaltspunkte fehlen; es ist jedoch möglich und sogar wahrscheinlich, daß der Dichter mit «mayden Albion» V. 265 auf das England der Elisabeth hat anspielen wollen. Innere Gründe, die Metrik, vor allen Dingen der primitive Bau des Blankverses, das häufige Vorkommen des Reimes, die sentenzenreiche, rhetorische, mit mythologischen Bildern geschmückte Sprache deuten darauf hin, daß für die Abfassungszeit ein nicht zu später Termin, etwa die letzte Dekade des 16. Jahrhunderts zu denken ist.

Abdruck.

Ich habe mich bemüht, einen Abdruck zu liefern, der dem Original möglichst genau entspricht. So habe ich denn im Texte nichts geändert, sondern alle Änderungen in die Fußnoten verlegt. Aus praktischen Gründen habe ich Seiten- und Zeilenzählung hinzugefügt.

THE

TRAGEDIE

OF

Cæſar and Pompey.

OR

CÆSARS

Reuenge.

Priuately acted by the Studentes of Trinity Colledge in Oxford.

AT LONDON

Imprinted for *Nathaniel Foſbrooke* and *Iohn Wright*, and are to be sould in Paules Church-yard at the Signe of the Helmet.

1607.

The names of the Actors.

Diſcord.

Titinnius.	Roman I.
Brutus.	Roman 2.
Pompey.	Bonus Genius.
Cæsar.	Calphurnia.
Anthony.	Augur.
Dolobella.	Prætentor.[1])
Cornelia.	Senators.
Cleopatra.	Bucolian.
Achillas.	Actauian.[2])
Sempronius.	Cæsars Ghost.
Caſsius.	Cicero.
Cato Sen.	Cato Iun.
Casca.	Camber.

[1]) undeutlich, Præcentor B.
[2]) Octauian.

The Tragedie of Cæſar and Pompey.

Sound alarum then flames of fire.

Enter Discord.

HEarke how the *Romaine'* drums sound bloud & death,
And *Mars* high mounted on his Thracian Steede:
Runs madding through *Pharsalias* purple fieldes.
The earth that's wont to be a Tombe for Men
It's now entomb'd with Carkases of Men.
The Heauen appal'd to see such hideous sights,
For feare puts out her euer burning lights.
The Gods amaz'd (as once in *Titans* war)
Do doubt and feare, which boades this deadly iar.
The starrs do tremble, and forsake their course,
The *Beare* doth hide her, in forbidden Sea,
Feare makes *Bootes* swiften her slowe pace,
Pale is *Orion*, *Atlas* gins to quake,
And this vnwildly burthen to forsake.
Cæsars keene *Falchion*, through the Aduerse rankes,
For his sterne Master hewes a passage out,
Through troupes & troonkes & steele & standing blood:
He whose proud Trophies whileom *Asia* field,
And conquered *Pontus*, singe his lasting praise.
Great *Pompey*; Great, while Fortune did him raise,
Now vailes the glory of his vanting plumes
And to the ground casts of his high hang'd lookes.
You gentle Heauens. O execute your wrath
On vile mortality, that hath scornd your powers.
You night borne Sisters to whose haires are ty'd
In Adamantine Chaines both Gods and Men
Winde on your webbe of mischiefe and of plagues,
And if, O starres you haue an influence:
That may confounde this high erected heape
pag. 4 Downe powre it; Vomit out your worst of ills
Let *Rome*, growne proud, with her vnconquered strength,
Perish and conquered Be with her owne strength:
And win all powers to disioyne and breake,
Consume, confound, dissolue and discipate
What Lawes, Armes and Pride hath raised vp.

Enter Titinius.

Tit. The day is lost our hope and honours lost,
The glory of the *Romaine* name is lost,
The liberty and common weale is lost,
The Gods that whileom heard the *Romaine* state,
And *Quirinus*, whose strong puissant arme,

Did shild the tops and turrets of proud *Rome*,
Do now conspire to wracke the gallant Ship,
Euen in the harbor af her wished greatnesse.
And her gay streamers, and faire wauering sayles,
With which the wanton wind was wont to play,
To drowne with Billows of orewhelming woes.

Enter Brutus.

Bru. The Foe preuayles, *Brutus*, thou striuest in vaine.
Many a soule to day is sent to Hell,
And many a galant haue I don to death,
In *Pharsalias* bleeding Earth: the world can tell,
How litle *Brutus* praizd this puffe of breath,
If losse of that my countries weale might gaine,
But Heauens and the immortal Gods decreed:
That *Rome* in highest of her fortunes pich,
In top of souerainty and imperiall swaye
By her owne height should worke her owne decay.

Enter Pompey.

Pom. Where may I fly into some desert place,
Some vncouth, vnfrequented craggy rocke,
Where as my name and state was neuer heard.
I flie the Batle because here I see,
My friends lye bleeding in *Pharsalias* earth.
Which do remember me what earst I was,
Who brought such troopes of soldiars to the fielde,
And of so many thousand had command:
pag. 5 My flight a heauy memory doth renew,
Which tels me I was wont to stay and winne.
But now a souldier of my scatred traine:
Offered me seruice and did call me Lord,
O then I thought whome rising Sunne saw high,
Descending he beheld my misery:
Flie to the holow roote of some steepe rocke,
And in that flinty habitation hide,
Thy wofull face: from face and view of men.
Yet that will tell me this, if naught beside:
Pompey was neuer wont his head to hide.
Flie where thou wilt, thou bearst about thee smart,
Shame at thy heeles and greefe lies at thy heart.

Tit. But see Titinius where two warriers stand,
Casting their eyes downe to the cheareles earthe:
Alasse to soone I know them for to bee
Pompey and *Brutus*, who like *Aiax* stand,
When as forsooke of Fortune mong'st his foes,
Greife stopt his breath nor could he speake his woes,

Pom. Accursed *Pompey,* loe thou art descried.
But stay; they are thy friends that thou behouldest,
O rather had I now haue met my foes:
Whose daggers poynts might straight haue pierced my woes
Then thus to haue my friends behold my shame.
Reproch is death to him that liu'd in Fame,

Bru. *Brutus* Cast vp thy discontented looke:
And see two Princes thy two noble friends,
Who though it greeues me that I thus them see,
Yet ioy I to bee seene they liuing[1]) be. *He speakes vnto them.*
Let not the change of this succesles fight,
(O noble Lords,) dismay these daunteles mindes,
Which the faire vertue, not blind chance doth rule,
Cæsar not vs subdued hath, but *Rome,*
And in that fight twas best be ouerthrowne.
Thinke that the Conqueror hat[2]) won but smale,
Whose victory is but his Countries fal.

Pom. O Noble *Brutus,* can I liue and see
My Souldiars dead, my friends lie slaine in field,
pag. 6 My hopes cast downe, mine Honors ouerthrowne,
My Country subiect to a Tirants rule,
My foe triumphing and my selfe forlorne.
Oh had I perished in that prosperous warre
Euen in mine Honors height, that happy day,
When *Mithridates* fall did rayse my fame:
Then had I gonne with Honor to my graue.
But *Pompey* was by envious heauens reseru'd,
Captiue to followe *Cæsars* Chariot wheeles
Riding in triumph to the Capitol:
And *Rome* oft grac'd with Trophies of my fame,
Shall now resound the blemish of my name.

Bru. Oh what disgrace can taunt this worthinesse,
Of which remaine such liuing monuments
Ingrauen in the eyes and hearts of men.
Although the oppression of distressed *Rome*
And our owne ouerthrow, might well drawe forth,
Distilling teares from faynting cowards eyes,
Yet should no weake effeminate passion sease
Vpon that man, the greatnesse of whose minde
And not his Fortune made him term'd the Great.

Pom. Oh I did neuer tast mine Honours sweete
Nor now can iudge of this my sharpest sowre.
Fifty eight yeares in Fortunes sweete soft lap
Haue I been luld a sleepe with pleasant ioyes,
Me hath she dandled in her foulding Armes,

---

[1]) liung B. [2]) hath.

And fed my hopes with prosperous euentes:
Shee Crownd my Cradle with successe and Honour,
And shall disgrace awaite my haples Hearse?
Was I a youth with Palme and Lawrell girt,
And now an ould man shall I waite my fall?
Oh when I thinke but on my triumphs past,
The Consul-ships and Honours I haue borne;
The fame and feare where in great *Pompey* liu'd,
Then doth my grieued Soule informe me this,
My fall augmented by my former bisse[1]).

Bru. Why do we vse of vertues strength to vant,
pag. 7 If euery crosse a Noble mind can daunt,
Wee talke of courage, then, is courage knowne,
When with mishap our state is ouerthrowne:
Neuer let him a Souldiers Title beare.
Wihch[2]) in the cheefest brunt doth shrinke and feare,
Thy former haps did Men thy vertue shew,
But now that fayles them which thy vertue knew,
Nor thinke this conquest shalbe *Pompeys* fall?
Or that *Pharsalia* shall thine honour bury,
Egipt shalbe vnpeopled for thine ayde.
And Cole-black *Libians*, shall manure the grounde
In thy defence with bleeding hearts of Men.

Pom. O second hope of sad oppressed *Rome*,
In whome the ancient *Brutus* vertue shines,
That purchast first the *Romaine* liberty,
Let me imbrace thee: liue victorious youth,
When death and angry fates shall call me hence,
To free thy country from a Tyrants yoke.
My harder fortune, and more cruell starrs
Enuied to me so great a happines.
Do not prolong my life with vaine false hopes,
To deepe dispaire and sorrow I am vow'd:
Do not remououe[3]) me from that setled thought,
With hope of friends or ayde of *Ptolomey*,
Egipt and *Libia* at choyse I haue.
But onely which of them Ile make my graue.

Tit. Tis but discomfort which misgreenes thee this,
Greefe by dispaire seemes greater then it is,

Bru. Tis womannish to wayle and mone our greefe,
By Industrie do wise men seeke releefe,
If that our casting do fall out a misse,
Our cunning play must then correct the dice.

Pom. Well if it needs must bee then let me goe,
Flying for ayde vnto my forrayne friends,

---

[1]) blisse. [2]) Which. [3]) remoue.

And sue and bow, where earst I did command.
He that goeth seeking of a Tirant aide,
Though free he he went, a seruant then is made.
Take we our last farwell, then though with paine,
pag. 8 Heere three do part that ne're shall meet againe.

Exit Pompey at on dore, Titinius at another. Brutus alone.

ACTVS I. SCENA 2.

Enter Cæsar.

Cæs. Follow your chase, and let your light-foote steedes
Flying as swift as did that winged horse
That with strong fethered Pinions cloue the Ayre,
Or'take the coward flight of your base foe.

Bru. Do not with-drawe thy mortall woundring[1]) blade,
But sheath it *Cæsar* in my wounded heart:
Let not that heart that did thy Country wound
Feare to lay *Brutus* bleeding on the ground.
Thy fatall stroke of death shall more mee glad,
Then all thy proud and Pompous victories;
My funerall Cypresse, then thy Lawrell Crowne,
My mournefull Beere shall winne more Praise and Fame
Then thy triumphing Sun-bright Chariot.
Heere in these fatall fieldes let *Brutus* die,
And beare so many Romaines company.

Cæsa. T'was not 'gainst thee this fatall blade was drawne
Which can no more pierce *Brutus* tender sides
Then mine owne heart, or ought then heart more deere,
For all the wronges thou didst, or strokes thou gau'st
Cæsar on thee will take no worse reuenge,
Then bid thee still commande him and his state:
True setled loue can neere bee turn'd to hate.

Brut. To what a pitch would this mans vertues sore,
Did not ambition clog his mounting fame,
Cæsar thy sword hath all blisse from me taine
And giuest me life where best were to be slaine.
O thou hast robd me of my chiefest ioy,
And seek'st to please me with a babish toye. *Exit Brutus.*

Cæs. *Cæsar Pharsalia* doth thy conquest sound
Joues welcom messenger faire Victory,
pag. 9 Hath Crown'd thy temples with victorious bay.
And Io ioyfull, Io doth she sing
And through the world thy lasting prayses ring.
But yet amidst thy gratefull melody
I heare a hoarse, and heauy dolfull voyce,

[1]) wounding.

Of my deare Country crying, that to day
My Glorious triumphs worke her owne decay.
In which how many fatall strokes I gaue,
So many woundes her tender brest receiu'd.
Heere lyeth one that's boucher'd by his Sire
And heere the Sonne was his old Fathers death,
Both slew vnknowing, both vnknowne are slaine,
O that ambition should such mischiefe worke
Or meane Men die for great mens proud desire.

ACTUS I. SCENA 3.

Enter Anthony, Dolobella, Lord and others.

An. From sad *Pharsalia* blushing al with bloud,
From deaths pale triumphes, *Pompey* ouerthrowne,
Romains in forraine soyles, brething their last,
Reuenge, stange[1]) wars and dreadfull stratagems,
Wee come to set the Lawrell on thy head
And fill thy eares with triumphs and with ioyes.

Dolo. As when that *Hector* from the *Grecian* campe
With spoiles of slaughtered *Argians* return'd,
The *Troyan* youths with crownes of conquering palme,
The *Phrigian* Virgins with faire flowry wrethes
Welcom'd the hope, and pride of *Ilium*,
So for thy victory and conquering actes
Wee bring faire wreths of Honor & renowne,
Which shall enternally[2]) thy head adorne.

Lord. Now hath thy sword made passage for thy selfe,
To wade in bloud of them that sought thy death,
The ambitious riuall of thine Honors high,
Whose mightinesse earst made him to be feard
Now flies and is enforc'd to giue thee place.
pag. 10 Whil'st thou remainst the conquering *Hercules*
Triumphing in thy spoyles and victories.

Cæs. When *Phœbus* left faire *Thetis* watery couch,
And peeping forth from out the goulden gate
Of his bright pallace, saw our battle rank'd:
Oft did hee seeke to turne his fiery steedes,
Oft hid his face, and shund such tragick sights.
What stranger passest euer by this cost
Thee this accursed soyle distainde with blood
Not Christall riuers, are to quench thy thirst.
For goaring streames, their riuers cleerenesse staines:
Heere are no hils wherewith to feede thine eyes,

---

[1]) strange. [2]) eternally.

But heaped[1]) of hils of mangled Carkases,
Heere are no birdes to please thee with their notes:
But rauenous Vultures, and night Rauens horse.
Anto. What meanes great *Cæsar*, droopes our generall,
Or melts in womanish compassion:
To see *Pharsalias* fieldes to change their hewe,
And siluer streames be turn'd to lakes of blood?
Why *Cæsar* oft hath sacrific'd in *France*,
Millions of Soules, to *Plutoes* grisly dames:
And made the changed coloured *Rhene* to blush,
To beare his bloody but then to the sea.
And when as thou in mayden *Albion* shore
The *Romaine Ægle* brauely didst aduance,
No hand payd greater tribute vnto death,
No heart with more couragious Noble fire
And hope, did burne with glorious great intent.
And now shall passion base that Noble minde,
And weake euents that courrage ouercome?
Let *Pompey* proud, and *Pompeys* Complices
Die on our swords, that did envie our liues,
Let pale *Tysiphone* be cloyd with bloud:
And snaky furies quench their longing thirst,
And *Cæsar* liue to glory in their end.
Cæs. They say when as the younger *Affrican*,
Beheld the mighty Carthage wofull fall:
And sawe her stately Towers to smoke from farre,
pag. 11 He wept and princely teares ran downe his cheekes,
Let pity then and true compassion,
Moue vs to rue no traterous *Carthage* fall,
No barbarous periurd enemies decay,
But *Rome* our natiue Country, haples *Rome*,
Whose bowels to vngently we haue peerc'd,
Faire pride of *Europe*, Mistresse of the world,
Cradle of vertues, nurse of true renowne,
Whome *Joue* hath plac'd, in top of seauen hils:
That thou the lower worldes seauen climes mightst rule.
Thee the proud *Parthian* and the cole-black *Moore*,
The sterne *Tartarian*, borne to manage armes,
Doth feare and tremble at thy Maiesty.
And yet I bred and fostered in thy lappe,
Durst striue to ouerthrowe thy Capitol:
And thy high Turrets lay as low as hell.
Dolo. O *Rome*, and haue the powers of Heauen decreed,
When as thy fame did reach vnto the Skie,
And the wide *Ocean* was thy Empires boundes,
And thou enricht with spoyles of all the world,

[1]) heaped up *oder* heapes of?

Was waxen proud with peace and soueraine raigne:
That Ciuill warres should loose what Forraine won,
And peace his ioyes, be turn'd to luckles broyles.

Lord. O *Pompey* cursed cause of ciuill warre,
Which of those hel-borne sterne *Eumenides*:
Inflam'd thy minde with such ambitious fire,
As nought could quench it but thy Countries bloud.

Dolo. But this no while thy valour doth destayne,
Which found'st vnsought for cause of ciuill broyles,
And fatall fuell which this fire enflamd,

Anto. Let then his death set period to this strife,
Which was begun by his ambitious life.

Cæs. The flying *Pompey* to *Larissa* hastes,
And by *Thessalian* Temple[1]) shapes his course:
Where faire *Peneus* tumbles vp his waues,
Him weele pursue as fast as he vs flies,
Nor he though garded with *Numidian* horse,
Nor ayded with the vnresisted powre:
pag. 12 The *Meroe*, or seauen mouth'd *Nile* can yeeld:
No not all *Affrick* arm'd in his defence
Shall serue to shrowd him from my fatall sworde. *Exit.*

ACT. I. SC. 4.

Enter Cato.

Ca. O where is banish'd liberty exil'd,
To *Affrick* deserts or to *Scythia* rockes,
Or whereas siluer streaming *Tanais* is?
Happy is *India* and *Arabia* blest,
And all the bordering regions vpon *Nile*
That neuer knew the name of Liberty,
But we that boast of *Brutes* and *Colatins*,
And glory we expeld proud *Tarquins* name,
Do greeue to loose, that we so long haue held.
Why reckon we our yeares by Consuls names:
And so long ruld in freedon[2]), now to serue?
They lie that say in Heauen there is a powre
That for to wracke the sinnes of guilty men,
Holds in his hand a fierce three-forked dart.
Why would he throw them downe on *Oëta* mount
Or wound the vnderringing *Rhodope*,
And not rayne showers of his dead-doing dartes,
Furor in flame, and Sulphures smothering heate
Vpon the wicked and accurs'd armes
That cruell *Romains* 'gainst their Country beare.

[1]) Tempe. [2]) freedom.

Rome ware thy fall: those prodigies foretould,
When angry heauens did powre downe showers of blood
And fatall *Comets* in the heauens did blase,
And all the Statues in the Temple blast,
Did weepe the losse of *Romaine* liberty.
Then if the gods haue destined thine end,
Yet as a Mother hauing lost her Sonne.
Cato shall waite vpon thy tragick hearse,
And neuer leaue thy cold and bloodles corse
Ile tune a sad and dol-ful funerall song
pag. 13 Still crying on lost liberties sweete name,
Thy sacred ashes wil I wash with teares,
And thus lament my Countries obsequies.

ACT. I. SC. 5.

Enter Pompey and Cornelia.

Cor. O cruel *Pompey* whether wilt thou flye,
And leaue thy poore *Cornelia* thus forlorne,
Is't our bad fortune or thy cruell will
That still it[1]) seuers in extremity.
O let me go with thee, and die with thee,
Nothing shall thy *Cornelia* grieuous thinke
That shee endures for her sweete *Pompeys* sake.

Pom. Tis for thy weale and safty of thy life,
Whose safty I preferre before the world,
Because I loue thee more then all the world,
That thou (sweete loue) should'st heere remaine behinde
Till proofe assureth *Ptolomyes* doubted faith.

Cor. O deerest, what shall I my safty call,
That which is thrust in dangers harmefull mouth?
Lookes not the thing so bad with such a name,
Call it my death, my bale, my wo, my hell,
That which indangers my sweete *Pompeys* life.

Pom. It is no danger (gentle loue) at all,
Tis but thy feare that doth it so miscall.
Cor. Ift bee no danger let me go with thee,
And of thy safty a partaker bee,
Alas why would'st thou leaue me thus alone:
Thinkst thou I cannot follow thee by Land
That thus haue followed thee ouer raging Seas,
Or do I varie in inconstant hopes:
O but thinke you my pleasure luckles is
And I haue made thee more vnfortunate.
Tis I, tis I, haue caus'd this ouerthrow,
Tis my accursed starres that boade this ill,

[1]) us?

And those mis-fortunes to my princely loue.
pag. 14 Reuenge thee *Pompey*, on this wicked brat,
And end my woes by ending of my life,

Pom. What meanes my loue to aggrauate my griefe,
And torture my enough tormented Soule,
With greater greuance then *Pharsalian* losse?
Thy rented hayre doth rent my heart in twayne,
And these fayr Seas, that raine downe showers of tears,
Do melt my soule in liqued[1]) streames of sorrow.
If that in *Ægipt* any daunger bee,
Then let my death procure thy sweet liues safety.

Cor. Can I bee safe and *Pompey* in distresse,
Or may *Cornelia* suruiue they[2]) death,
What daunger euer happens to my Soule.
What daunger eke shall happen to my life,
Nor *Libians* quick-sands, nor the barking gulfe,
Or gaping *Scylla* shall this Vnion part,
But still Ile chayne thee in my twining armes,
And if I cannot liue Ile die with thee.

Pom. O how thy loue doth ease my greeued minde,
Which beares a burthen heauier then the Heauens,
Vnder the which steele-shouldred Atlas grones.
But now thy loue doth hurt thy selfe and me,
And thy to ardent strong affection,
Hinders my setled resolution.
Then by this loue, and by these christall eyes,
More bright then are the Lamps of *Joues* high house,
Let me in this (I feare) my last request.
Not to indanger thy beloued life,
But in this ship remayne, and here awaite,
How Fortune dealeth with our doubtfull State,

Cor. Not so perswaded as coniurd sweete loue,
By thy commanding meeke petition.
I cannot say I yeeld, yet am constraind,
This neuer meeting parting to permit,
Then go deere loue, yet stay a little while,
Some what I am shure, tis more I haue to say,
Nay nothing now but Heauens guide thy steps
Yet let me speake, why should we part so soone,
pag. 15 Why is my talke tedious? may be tis the last.
Do women leaue their husbands in such hast.

Pom. More faithfull, then that fayre deflowred dame,
That sacrifizde her selfe to Chastety,
And far more louing then the *Charian* Queene,
That dranke her Husbands neuer sundred heart.

---

[1]) liquid. [2]) thy.

If that I dye, yet will it glad my soule,
Which then shall feede on those *Elisian* ioyes,
That in the sacred Temple of thy breast,
My liuing memory shall shrined bee.
But if that enuious fates should call thee hence,
And Death with pale and meager looke vsurpe,
Vpon those rosiate lips, and Currall cheekes,
Then Ayre be turnde, to poyson to infect me,
Earth gape and swallow him that Heauens hate,
Consume me Fire with thy deuouring flames,
Or Water drowne, who else would melt in teares.
But liue, liue happy still, in safety liue,
Who safety onely to my life can gine. *Exit.*

Cor. O he is gon, go hie thee after him,
My vow forbids, yet still my care is with thee,
My cryes shall wake the siluer Moone by night,
And with my teares I will salute the Morne.
No day shall passe without my dayly plaints,
No houre without my prayers for thy returne.
My minde misgiues mee *Pompey* is betrayd.
O *Ægypt* do not rob me of my loue.
Why beareth *Ptolomy* so sterne a looke?
O do not staine thy childish yeares with blood:
Whil'st *Pompey* florished in his Fortunes pride,
Ægypt and *Ptolomy* were faine to serue
And shue for grace to my distressed Lorde
But little bootes it, to record he was,
To be is onely that which Men respect,
Go poore *Cornelia* wander by the shore
And see the waters raging Billowes swell,
And beate with fury gainst the craggy rockes,
To that compare thy strong tempestuous griefe.
pag. 16 Which fiercely rageth in thy feeble heart,
Sorrow shuts vp the passage of thy breath:
And dries the teares that pitty faine would shed,
This onely therefore this will I still crie,
Let *Pompey* liue although *Cornelia* die. *Exit.*

ACTVS I. SCENA 6.

Enter Cæsar, Cleopatra, Dolobella, Lord and others.

Cæs. Thy sad complaints fayre Lady cannot chuse,
But mooue a heart though made of *Adamant*,
And draw to yeeld vnto thy powerfull plaint,
I will replant thee in the *Ægiptian* Throne
And all thy wrongs shall *Cæsars* vallor right,

Ile pull thy crowne from the vsurpers head,
And make the Conquered *Ptolomey* to stoope,
And feare by force to wrong a mayden Queene.

Cleo. Looke as the Earth at her great loues approch,
When goulden tressed fayre *Hipperions* Sonne
With those life-lending beames salutes his Spouse,
Doth then cast of her moorning widdowes weeds,
And calleth her handmayde forth her flowery fayre,
To cloth her in the beauty of the spring,
And of fayre primroses, and sweet violets,
To make gay Garlonds for to crowne her head.
So hath your presence, welcome and fayre sight,
That glads the world, comforts poore *Ægipts* Queene,
Who begs for succor of that conquering hand,
That as *Joues* Scepter this our world doth sway.

Dolo. Who would refuse to ayde so fayre a Queene.

Lord. Base bee the mind, that for so sweet a fayre,
Would not aduenture more then *Perseus* did,
When as he freed the faire *Andromeda.*

Cæsar. O how those louely *Tyranizing* eyes,
The Graces beautious habitation,
Where sweet desire, dartes woundring[1]) shafts of loue:
Consume my heart with inward burning heate.
Not onely *Ægipt* but all *Africa*,
pag. 17 Will I subiect to *Cleopatras* name.
Thy rule shall stretch from vnknowne *Zanziber*,
Vnto those Sandes where high erected poastes
Of great *Alcides*, do vp hold his name,
The sunne burnt Indians, from the east shall bring:
Their pretious store of pure refined gould,
The laboring worme shall weaue the *Africke* twiste,
And to exceed the pompe af *Persian* Queene,
The Sea shall pay the tribute of his pearles.
For to adorne thy goulden yellow lockes,
Which in their curled knots, my thoughts do hold,
Thoughtes captiud to thy beauties conquering power.

Anto. I marueyle not at that which fables tell,
How rauisht *Hellen* moued the angry *Greeks*,
To vndertake eleuen yeares tedious seege,
To re-obtayne a beauty so diuine,
When I beheld thy sweete composed face.
O onely worthy for whose matchles sake,
Another seege, and new warres should arise,
Hector be dragde about the *Grecian* campe,
And *Troy* againe consumed with *Grecian* fire.

[1]) wounding.

Cleo. Great Prince, what thanks can *Cleopatra* giue,
Nought haue poore Virgins to requite such good:
My simple selfe and seruice then vouchsafe,
And let the heauens, and he that althings sees.
With equall eyes such merits recompence,
I doe not seeke ambitiously to rule,
And in proud *Africa* to monarchize.
I onely craue that what my father gaue,
Who in his last be-hest did dying, will,
That I should ioyntly with my brother raigne:

But.[1]) How sweet those words drop from those hunny lips
Which whilst she speakes they still each other kisse.
Cæsa[2]), Raigne, I, stil raigne in *Cæsars* conquered thoughts,
There build thy pallace, and thy sun-bright throne:
There sway thy Scepter, and with it beat downe,
Those traiterous thoughts (if any dare aryse:)
That will not yeeld to thy perfection,
pag. 18 To chase thee flying *Pompey* haue I cut,
The great *Ionion*, and *Egean* seas:
And dredeles past the toyling Hellespont,
Famous for amorous *Leanders* death:
And now by gentle Fortunes so am blest,
As to behold what mazed thoughtes admire:
Heauens wonder, Natures and Earths Ornament,
And gaze vpon these firy sun-bright eyes:
The Heauenly spheares which Loue and Beauty mooue,
These Cheekes where Lillyes and red-roses striue,
For soueraignty, yet both do equall raigne:
The dangling tresses of thy curled haire,
Nets weaud to cach our frayle and wandring thoughts:
Thy beauty shining like proud *Phoebus* face,
When *Ganges* glittereth with his radiant beames
He on his goulden trapped *Palfreys* rides,
That from their nostrels do the morning blow,
Through Heauens great path-way pau'd with shining (starres)
Thou art the fized[3]) pole of my Soules ioy,
Bout which my resteles thoughts are ouer turn'd[4]):
My *Cynthia*, whose glory neuer waynes,
Guyding the Tide of mine affections:
That with the change of thy imperious lookes,
Dost make my doubtfull eyes to eb and flowe.

Cleo. Might all the deedes thy hands had ere achiu'd,
That make thy farre extolled name to sound:
From sun-burnt East vnto the Western Iles,
Which great *Neptunus* fouldeth in his armes,

[1]) Cæs. [2]) Cæsar. [3]) fixed. [4]) ever turn'd:

It shall not be the least to seat a Maide,
And inthronize her in her natiue right.
Lord. What neede you stand disputing on your right,
Or prouing title to the *Ægiptian* Crowne:
Borne to be Queene and Empresse of the world.
An. On thy perfection let me euer gaze,
And eyes now learne to treade a louers maze,
Heere may you surfet with delicious store,
The more you see, desire to looke the more:
Vpon her face a garden of delite,
pag. 19 Exceeding far *Adonis* fayned Bowre,
Heere staind white Lyllies spread their branches faire,
Heere lips send forth sweete Gilly-flowers smell,
And Damasck-rose in her faire cheekes do bud,
While beds of Violets still come betweene
With fresh varyety to please the eye,
Nor neede these flowers the heate of *Phœbus* beames,
They cherisht are by vertue of her eyes.
O that I might but euter in this bowre,
Or once attaine the cropping of the flower.
Cæs. Now wend we Lords to *Alexandria*,
Famous for those wide wondred *Piramids.*
Whose towring tops do seeme to threat the skie,
And make it proud by presence of my loue:
Then *Paphian* Temples and *Cytherian* hils,
And sacred *Gnidas*[1]) bonnet vaile to it,
A fayrer saint then *Venus* there shall dwell.
Anthon. Led with the lode-starre of her lookes, I go
As crazed Bark is toss'd in trobled Seas,
Vncertaine to ariue in wished port.

ACT. I. FINIS.

Enter Discord. *Flashes of fire.*

Antho. Now *Cæsar* hath thy flattering Fortune heapt
Those golden gifts and promis'd victories,
By fatall signes at *Rubicon* foretould:
Then triumph in thy glorious greatest pride.
And boast thou cast the lucky Die so well,
Now let the *Triton* that did sound alarme,
In his shrill trump resound the victory,
That Heauen and Earth may Ecco of thy fame:
Yet thinke in this thy Fortunes Jollity.
Though *Cæsar* be as great as great may be,
Yet *Pompey* once was euen as great as he,
And how he rode clad in *Setorius*[2]) spoyles.

[1]) Gnidus. [2]) Sertorius.

And the Sicilian Pirats ouerthrowe.
pag. 20 Ruling like *Nepoune*[1]) in the mid-land Seas.
Who basely now by Land and Sea doth flie,
The heauenly *Rectors* prosecuting wrath,
Yet Sea not Land can shroud him from this iar,
O how it ioyes my discord thirsting thoughts,
To see them waight, that whilom flow'd in blisse.
To see like *Banners*, vnlike quarrels haue.
And *Roman* weapons shethd in *Roman* blood,
For this I left the deepe Infernall shades
And past the sad *Auernus* vgly iawes,
And in the world came I, being Discord hight,
Discord the daughter of the greesly night.
To make the world a hell of plauges[2]) and woes,
Twas I that did the fatal Aple fling,
Betwixt the three *Idean* goddesses,
That so much blood of *Greekes* and *Troians* spilt,
Twas I that caused the deadly *Thebans* warre,
And made the brothers swell with endlesse hate.
And now O *Rome*, woe, woe, to thee I cry
Which to the world do bring al misery.

[1]) Neptune. [2]) plagues.

(Schluß folgt.)

Zu «Shakespeares Totenmaske» und «Ben Jonsons Totenbild».

Von

A. Brandl.

Die Frage nach der Echtheit der sogenannten Kesselstattischen Totenmaske ist neuestens durch eine Schrift von Dr. Paul Wislicenus[1]) wieder aufgeworfen worden. Man braucht nur die Photolithographien der Maske, mit denen die Schrift beginnt, anzusehen, um von der Schönheit und dem Tiefsinn dieses Gesichts zu dem Wunsch bewegt zu werden, es möge auch vor dem kühlen Verstand als Shakespearisch zu erweisen sein, besonders da die weiteren Abbildungen, die Wislicenus beifügt, drastisch dartun, wie sehr sich Bildhauer und Kupferstecher schon bald nach Shakespeares Hinscheiden an seiner Gestalt versündigt haben. Gerne liest man dann die begeisterten Sätze, mit denen der ideal denkende Verfasser für die These eintritt, daß dieser sicherlich von einer Leiche abgenommene Gipsabguß, in den noch vor dem Erstarren das Todesjahr des Dichters 1616 eingeschrieben wurde, schon aus physiognomisch-ästhetischen Gründen nur auf den genialen Hamletschöpfer passen könne. Ähnlich urteilt Hans Thoma, den der Verfasser als unmittelbar empfindenden Künstler zur Eideshilfe aufruft. Vorsichtiger schon bezeugen Altertumsgelehrte, wie Dr. Habich, der Direktor des Kgl. Bair. Münzkabinetts, und Dr. Warner, der Leiter der Handschriftenabteilung im Britischen Museum, daß die Formen der eingeschriebenen Jahreszahl 1616 dem Stil jener Zeit «nicht widersprechen». Die Kritik, mit der die archivkundige Mrs. Stopes den mannigfachen «Verschönerungen» der Stratforder Grabesbüste nachspürte, droht den Freunden der Totenmaske das beste Vergleichsmittel aus der Hand zu nehmen; Wislicenus bemüht

[1]) Shakespeares Totenmaske. Darmstadt, Hohmann, 1910. 107 S. und viele Abbildungen.

TOTENMASKE MIT DER INSCHRIFT 1616.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt) Berlin-Schöneberg

sich daher lebhaft, die von ihr vorgebrachten Zweifel zu entkräften. Aber der schwerste Einwand, der bisher gegen die Totenmaske aufgeworfen wurde, das Dunkel über ihrer Vorgeschichte, bleibt durch diese Schrift immer noch in Kraft. Auch ihr Begleitstück — wenn es wirklich mit der Totenmaske zusammenging —, das Totenbildchen mit der Jahreszahl 1637, das Schaaffhausen 1875 auf Ben Jonson † 1637 deutete (Shakespeare-Jahrbuch X, 39), wird hier durch keine neuen Realgründe beleuchtet.

So wenig positiver Fortschritt, sagte ich mir bei der Lektüre, bei so viel gutem Willen! Rasch entschlossen schrieb ich an den mir gänzlich unbekannten Verfasser, um über den Fund der Maske näheres zu erfahren und das Bildchen von 1637 zu Gesicht zu bekommen. Herr Wislicenus kam mir mit größter Freundlichkeit entgegen. Er stellte alle Papiere, die er über die Vorgeschichte der Maske aufzutreiben vermochte, zu einer zweiten Schrift zusammen[1]) und machte mir mit tunlichster Eile die Korrekturbogen zugänglich, so daß ich sie für diesen Band des Jahrbuchs noch benutzen kann. Er gestattete mir, von seinen Abbildungen der Totenmaske eine besonders gelungene hier mitzuteilen, so daß die Leser des Jahrbuchs diese viel besprochene Reliquie jetzt auch sehen können. Er machte mich mit dem Besitzer, dem Oberst Becker, bekannt, so daß ich von diesem liebenswürdigen Herrn die Erlaubnis erhielt, das Totenbildchen von 1637 einen Tag lang nach Belieben untersuchen zu lassen und ebenfalls in Photographie hiermit vorzulegen. Außerdem hat mir Freund Binz, der Direktor der Mainzer Stadtbibliothek, zwei Auktionskataloge anvertraut, die 1842 nach dem Ableben des Grafen Franz von Kesselstatt für die Versteigerung seiner Bibliothek und seiner Gemälde gedruckt wurden. Indem ich all diesen Helfern herzlich danke, will ich versuchen, aus dem gesamten vorliegenden Material die Ergebnisse herauszuheben und zu prüfen.

Folgende Dokumente hat Wislicenus in der zweiten Schrift veröffentlicht:

1. Lebensnachrichten über Ludwig Becker, den hessischen Hofmaler, der zuerst das Totenbildchen beim Antiquar Jourdan in Mainz erwarb und später die Totenmaske dazu fand. Er wird als ein ungewöhnlich begabter und unternehmender Mann beschrieben, der 1861 auf einer Expedition ins Innere von Australien zu Grunde ging.

[1]) Paul Wislicenus, Dokumente zu Shakespeares Totenmaske. Darmstadt, Hohmann, 1911. 42 S.

2. Zertifikat von Josef Weismüller, dem einstigen Majordomus des Grafen, ausgestellt 1872: «Mit Vergnügen bescheinige hiermit dem Herrn Dr. Ernst Becker in Darmstadt, daß Herr Graf Franz von Kesselstatt, geboren zu Trier 1753, gestorben zu Mainz 1841, zu Ende des vorigen Jahrhunderts England bereiste, wie er überhaupt viele Reisen gemacht und dabei große Kunstschätze gesammelt, welche nach seinem Tode veräußert wurden.»

3. Brief von demselben Weismüller 1869, aber an den Advokaten Zell als den Administrator des Kesselstattischen Majorats gerichtet. Danach war Weismüller von der fraglichen Maske «nichts bekannt». Er hat sie im Auktionskatalog der Kesselstattischen Sammlung gesucht und nicht gefunden. Er entsinnt sich, daß der Graf in der Jugend nach England reiste, hat ihn aber nie von einer solchen Maske sprechen hören. Er weiß auch nichts von einer Englandreise irgend eines früheren Kesselstatt. Zwar habe ein Onkel des Grafen Franz, ein Domprobst in Trier und mehrfach Gesandter (1725—77), sowie ein Onkel dieses Onkels, der sich in denselben Ämtern betätigte (1695—1750), große Kunstschätze gesammelt; aber diese «sehr schätzbare Kunst- und Büchersammlung» sei bei einem Brande des Kesselstattischen Hofes in Mainz 1792 — alias 1793 — gänzlich zu Grunde gegangen; «was nicht verbrannte, wurde gestohlen». Möglicherweise sei die Maske bei dieser Gelegenheit mit abhanden gekommen.

Wislicenus verfehlt nicht, die geringe Zuverlässigkeit des alten Weismüller zu betonen, der seine Auskünfte deutlich nach der Adresse abgetönt hat.

4. Beschreibung des Auktionskataloges von der Kesselstadtischen Bildersammlung (Parallelexemplar zu dem auf der Mainzer Stadtbibliothek). Wislicenus nennt die Rubriken des Kataloges und die Zahl der in jeder enthaltenen Stücke. Er betont das Vorkommen des Totenbildchens auf S. 10 unter der Rubrik «2. Historische Bildnisse und Porträts. b) Aus dem Zeitraum von 1600—1700. . . . In kleinerem Format.» Ich lasse die Eintragung im Wortlaut folgen:

		Höhe Fuß	Höhe Zoll	Breite Fuß	Breite Zoll
291. Ein Verstorbener mit lorbeerbekränztem Haupte, 1637	**H**	3		2	

Unrichtig ist hierin das **H**, das nach dem Vorwort bedeuten soll, das Bildchen sei auf Holz gemalt; Schaaffhausen (Shakespeare-Jahrbuch X, 38) hat bereits festgestellt, daß es auf Pergament gemalt

ist. Ungenau ist das Längenmaß; nach dem Vorwort sind 4 (hess., zehnzöll.) Fuß «gleich einem Mêtre», also 3 Zoll = $7^1/_2$ cm; tatsächlich ist aber das Bildchen, von der einen Innenseite des Rahmens zur andern gemessen, $9^1/_2$ cm lang, also fast 4 Zoll. Bei dieser Flüchtigkeit der Katalogmacher ist es nicht verwunderlich, daß die Einrahmung mit der eingepreßten Inschrift «Shakespeare» unerwähnt blieb. Die Zugehörigkeit des Totenbildchens zur Kesselstattischen Sammlung ist immerhin fraglos.

Gleiches läßt sich von der Totenmaske nicht sagen. Wislicenus glaubt sie zwar unter Nr. 738 gefunden zu haben, indem er einen Druckfehler annimmt: statt «1 Zoll» Höhe, wie dasteht, sei «1 Fuß» zu lesen. Um die Behauptung möglichst ins Klare zu rücken, drucke ich die Seite 29, wo die Eintragung unter der Rubrik «IV. Plastische Bildwerke. 2. Reliefs» erscheint, vollständig hier ab:

	Höhe Fuß	Höhe Zoll	Breite Fuß	Breite Zoll
731. Mutter Gottes mit dem Kinde, kleines Elfenbein-Medaillon		2		3
732. Christus am Kreuze, von Bein. Die Figur hoch		$4^1/_2$		
733. Derselbe Gegenstand mit Gott Vater und Mutter Gottes, aus Holz		7		
734. Bildniß Carls XII. von Schweden, Elfenbein-Medaillon		3		$2^1/_2$
735. Männliches Bildniß von Alabaster		5		4
736. Bildniß des Erzbischofs Joh. Hugo von Orsbeck, in Elfenbein fleißig gearbeitet		4		3
737. Bildniß eines Kurfürsten. Elfenbein-Medaillon. Durchmesser		1		
738. Männliches Bildniß in Gyps		1		
739. Ideale Büste, vortreffliche zarte Arbeit in Alabaster von Hörner, rund, Durchmesser		3		
740. Muttergottesbild in Marmor, schöne Arbeit, oval		5		4
741. Bildniß des Mainzer Bischofs Joseph Vitus Burg in Wachs		3		2
742. St. Johannes aus Eisenguß, in der Mosel gefunden		4		3
743. Drei kleine Stücke in Eisenguß		3		2

Der Druckfehler bei Nr. 738 soll darin bestehen, daß die Höhenziffer 1 unter die Zoll statt unter die Fuß gerückt wurde. Das wäre für so flüchtige Katalogmacher gewiß eine leichte Änderung gewesen. Aber die Umgebung besteht aus lauter Kunstgegenständen; wie paßte da eine Totenmaske hinein? Auch sind es lauter Werke der Kleinkunst, die da zusammengestellt sind; die fußhohen Werke der Plastik sind alle auf den vorhergehenden Seiten vorweggenommen; die bescheidensten Gegenstände sparte man sich offenbar auf zuletzt, und

in dieser Hinsicht wäre die Totenmaske hier gleichfalls deplaziert. Glücklicherweise steht im Vorwort ein Satz, der, wie bereits Wislicenus hervorhebt, die Möglichkeit Kesselstattischer Herkunft für alle Fälle offen hält: . . «die Stickereien und Alterthümer umfassen noch eine namhafte Anzahl nicht unwichtiger Gegenstände.» Diese «Altertümer» zerfallen in a) römische, b) mittelalterliche; da mochte die Maske mit ihrer späten Jahreszahl wohl der Aufzeichnung entgehen.

5. Zertifikat des Antiquars Jourdan über die Herkunft des Totenbildchens; datiert 1847 und gedruckt in englischer Übersetzung in einem Schriftchen von L. Becker, «Cast and portrait of Shakespeare», Edinburg 1850, 12 S. Jourdan bezeugt, daß er das Bildchen 1842 bei der Kesselstattischen Versteigerung erwarb. Bemerkenswert ist dabei nur die Beschreibung des Stücks als «representing Shakespeare upon his deathbed». Er schöpfte diese wie selbstverständlich hingeworfene Angabe sicherlich aus dem Aufdruck auf dem Rahmen, in dem wir uns offenbar das Bildchen bereits in der Sammlung des Grafen zu denken haben.

6. Zertifikat von Professor N. Müller, ebenfalls 1847 datiert und 1850 im Edinburger Schriftchen englisch gedruckt. Müller war damals Direktor der Gemäldegalerie in Mainz. Er schreibt seinem «Freund Becker», daß er mit dem Grafen Franz von Kesselstatt seit 1790 «on terms of intimacy» war, und daß dieser sowohl Erbe aller Kesselstattischen «estates, . . pictures and chef-d'œuvres» als auch in eigener Person «a great collector» war; besonders sei er auf «works of historical value» ausgegangen. Er habe u. a. besessen einen Gustav Adolf, Martin Luther, Melanchthon, Albrecht Dürer — diese stehen richtig im Auktionskatalog unter Nr. 293, 226, 225, 192; einen Albrecht von Brandenburg, Heinrich IV.[1]), Martin Schön — diese vermag ich nicht zu finden. Großen Wert habe er auf das Bildchen von Shakespeare «on his deathbed» gelegt, so daß er es an hervorragender Stelle aufhängte, «bearing the inscription *Traditionen nach, Shakespeare.*» Dies Bildchen sei über ein Jahrhundert im Besitz der Kesselstatt-Familie gewesen, «at Cologne, which city, it is well known, kept up a lively commerce in Works of Art with London for nearly three hundred years». Die Unterschrift Müllers hat sich Becker durch den damaligen Bürgermeister von Mainz beglaubigen lassen.

Hier haben wir also das Zeugnis des offiziellen Kunstverständigen von Mainz, dem der Graf gewiß mitgeteilt hat, was er über die Her-

[1]) Vielleicht Gemäldesammlung der Stadt Mainz Nr. 304 und 508.

kunft des Bildchens wußte. Der Graf hat es geerbt und dazu eine «Tradition» überkommen, daß es Shakespeare darstelle — mehr hat er wohl selbst nicht gewußt. Es war eine falsche Tradition; das Totenbildchen kann nicht Shakespeare darstellen. Zugleich schließt die Jahreszahl 1637, die es nicht an verborgener Ecke, sondern offen an der Stirne trägt, jeden Gedanken an absichtliche Täuschung aus; wie entstand also die Tradition? Müller stellt eine Konjektur auf: die Familie Kesselstatt in Köln habe das Bildchen auf dem Wege des Kunsthandels aus London bezogen. Aber die Konjektur beruht auf falscher Voraussetzung; die Familie Kesselstatt saß nicht in Köln, sondern in Trier, das mit London nicht zu handeln pflegte. Der Mainzer Kunstgelehrte hat die eine geistliche Kurfürstenresidenz mit der anderen verwechselt. Durch seinen mißglückten Erklärungsversuch wird das Rätsel der Tradition nur unterstrichen.

Von der Totenmaske weiß Müller so wenig wie Weismüller. Wenn sie der Graf besaß, so hat er sie offenbar nicht beachtet. Die Verwüstung der Kesselstattischen Sammlung 1793, die nach Weismüller eine vollständige war, hat Müller gar nicht erwähnt; wir werden in dieser Hinsicht dem Galeriedirektor von vornherein eher glauben dürfen als dem Majordomus.

7. Bericht von L. Becker selbst über die Erwerbung des Totenbildchens und der Maske; gleichfalls aus dem Edinburger Schriftchen von 1850 abgedruckt. Becker schrieb nach dem Gedächtnis, nicht nach Notizen, sonst hätte er nicht gleich zu Anfang den Tod des Grafen ins Jahr 1843 statt 1841 gesetzt. Er hat den Grafen nicht gekannt, seine Sammlung nicht gesehen, von einem andern Shakespeare-Porträt im Schlafzimmer des Grafen nur gehört; er besaß nur Wissen zweiter Hand, und seine Quellen können wir jetzt kontrollieren. Er kaufte vom Antiquar Jourdan das Totenbildchen und wunderte sich, wie Shakespeare, der ja 1616 starb, zur Jahreszahl 1637 kam. Seine Vermutung ging dahin, daß der Maler zwar 1637 gearbeitet habe, aber nach einem älteren Porträt Shakespeares, vielleicht «from some existing cast or statue». Indem er dies anderen Antiquaren mitteilte, erfuhr er «that in this same collection of Graf Kesselstadt there had been a plaster of Paris cast, which, on account of its melancholy appearance, had been treated with little consideration; who had bought it, nobody knew». Nach zweijährigem Fragen und Suchen «I discovered the lost relic in a broker's shop, amongst rags and articles of the meanest description». Die Maske schien ihm ganz dasselbe Gesicht zu zeigen wie das Totenbildchen, und da sie die Jahreszahl

1616 trägt, so deutete er sie auf Shakespeare. Von einer Tradition betreffs der Maske ist also keine Rede. Er gibt uns nicht einmal den Namen des Trödlers an, von dem er sie kaufte; nach Wislicenus (Shakespeares Totenmaske, S. 79 f.) war es ein «gewisser Wilz, von dem der Antiquar Jourdan sagte, daß er ein sehr ehrenhafter Mann war». Selbst daß der Trödler in Mainz war, ist bei Becker nur aus dem Zusammenhang zu erraten.

8. Maße der Totenmaske, verglichen mit denen der Stratforder Grabesbüste durch den Bildhauer W. Page, Direktor der Academy of Design in New York, und veröffentlicht in Scribner's Monthly 1875 (vgl. Shakespeare-Jahrbuch X, 31 ff.). Es ergibt sich daraus, daß eine Reihe Maße übereinstimmt. Daß auch viele differieren, wird nicht geleugnet, aber als begreifliche Freiheit des Bildhauers erklärt. Ich habe über diese technischen Dinge kein Urteil; Nachmessung durch einen zweiten Fachmann schiene mir jedenfalls wünschenswert.

An diese Dokumente reiht Wislicenus noch vier Gutachten von Künstlern und Gelehrten, aus denen ich das von Generaldirektor W. Bode hervorhebe. Über die Totenmaske urteilt er: «Der Kenner kann nicht zweifeln, daß die Maske alt ist und aus Shakespeares Zeit stammt.» Die sog. Davenant-Büste Shakespeares dagegen verweist er ins Jahr 1846. Das Totenbildchen stelle sicher nicht Shakespeare dar; es «ist englische Miniaturmalerei der Cromwellzeit»; auch die Form der Ziffern 1637, namentlich die 3 und 7, ist «charakteristisch für jene Zeit». Die Umrahmung, «das Futteral, besteht aus feinstem englischem Leder des 18. Jahrhunderts, auch die gepreßten Goldverzierungen stammen aus jener Zeit. Der Eierstab, der das Bildchen einfaßt, ist empire, das Wort Shakespeare desgleichen».

Vorher hatte ich das Bildchen bereits im hiesigen Kaiser Friedrich-Museum dem Direktor Kötschau und dem Konservator Prof. Hauser vorgelegt. Beide Herren erklärten es für übereinstimmend mit der Malweise um 1637 und für unberührt durch einen nachträglichen Pinselstrich; unter der Lupe sieht man überall, auch unter den Ziffern, gleichförmig die winzigen Sprünge, die durch das Austrocknen der Farbe entstanden sind. Die Einfassung setzt Direktor Kötschau ans «Ende des 18. Jahrhunderts oder etwas später». — Hierin haben wir offenbar festen Boden unter den Füßen.

Auf die Frage, die sich naturgemäß daran reiht, ob nämlich das Bildchen den vorhandenen Porträten von Ben Jonson gleicht, ist Wislicenus leider nicht eingegangen. Mit dem Porträt, das von Gerard Honthorst (1592—1662) unter Karl I. gemalt wurde und

vor der einbändigen Jonson-Ausgabe von Moxon, London 1838, nachgestochen ist, hat es bereits Schaaffhausen verglichen (Shakespeare-Jahrbuch X, 39 f.), ohne zu einem klaren Ergebnis zu gelangen. Die Form und Farbe des Bartes stimmt; die Struktur des Gesichts, namentlich der Jochknochen, ist bei Honthorst viel derber; eine charakteristische Warze, die Honthorst auf der rechten Backe nahe bei der Nase markierte, fehlt auf dem Totenbildchen spurlos und ohne daß ein Verderbnis anzunehmen wäre. Schaaffhausen urteilt: «Wäre diese Warze auf dem Bildchen erkennbar, so würde die Deutung desselben als das von Ben Jonson fast zweifellos sein.» Ein zweites Porträt hat uns kürzlich Bang in der Neuausgabe der Jonson-Folio von 1616 (Materialien, 1905) zugänglich gemacht; es ist ein Stich vor der genannten Ausgabe, stimmt betreffs Knochenbau und Warze zu Honthorst und gegen das Totenbildchen. zeigt aber einen ganz ähnlichen Lorbeer um das Haupthaar geschlungen, einen einfachen Zweig mit schmalen Blättchen. Es liegt nahe, diesen Schmuck auf den *poet laureate* zu deuten, da Ben Jonson seit dem Regierungsantritt Jakobs I. die Verse für die Hoffestlichkeiten beizusteuern pflegte. Aber erst sein Nachfolger als Hofdichter, Davenant, erhielt offiziell diesen Titel (Oxford Dict. VI, 107), der früher von jedem Dichter als Sprossen Apollos gebraucht werden konnte. Dementsprechend finden wir verschiedene, auch recht bescheidene Dichter im 17. Jahrhundert vor ihren Werken mit einem Lorbeerkranz abgebildet, z. B. Middleton (Bullens Ausg.), Suckling (Hazlitts Ausg.[2] 1892), Browne (Dram. Works 1873). Nur die Form des Kranzes ist bei diesen Dichtern jedesmal eine andere: bei Middleton ein doppelter Zweig im Haar, bei Suckling ein breitblättriger ebenfalls im Haar, bei Browne ein Kränzchen in der Luft über dem Haar. Insofern verdient es immerhin Beachtung, daß der Lorbeer des Totenbildchens ähnlich wie der des Ben Jonson vor der Ausgabe von 1616 (und nach D. N. B. auch 1640) gezeichnet und angebracht ist. Die geringe Ähnlichkeit der Züge kann gerade, wenn ein Toter zu malen war, leicht durch Nebenumstände veranlaßt worden sein, durch die Eile, mit der man zu Werke gehen mußte, durch die Veränderungen infolge von Krankheit und Todesstarre, durch ungünstige Beleuchtung der Leiche. Daß das Haupthaar noch kein Grau zeigt, obwohl Ben Jonson bei seinem Hinscheiden ca. 63 Jahre alt war, ist auffällig, aber kein strikter Gegenbeweis. — Die übrigen Originalbilder von ihm, die im Dictionary of National Biography verzeichnet sind, vermochte ich nicht heranzuziehen: der Vergleich mit zweien dürfte aber genügen,

um die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit zu erweisen, daß das Totenbildchen den Hofdichter darstellen sollte, der am 6. August 1637 in London starb und drei Tage später in der Westminster Abtei beigesetzt wurde.

Wenn aber das echte Totenbild von Ben Jonson den Weg in die Sammlung Kesselstatt finden konnte, warum nicht auch die echte Totenmaske von Shakespeare? Die beiden Dichter hatten gleichzeitig das Londoner Drama geführt, standen demselben Hofe nahe und besaßen eine Menge gemeinsame Bewunderer. Wenn die beiden Erinnerungsstücke mit einander gingen, läßt es sich auch in einer des Kesselstattischen Hauses würdigen Art erklären, wie eine Tradition entstehen konnte, die das von Shakespeare ganz abweichende Totenbildchen von 1637 mit seinem Namen in Verbindung brachte: die unscheinbare Maske, an der das Wort vielleicht mit Recht hing, war weggeräumt und vergessen worden, das Wort haftete aber noch am alten Begleitstück, das als feines Gemälde am Lichte blieb.

Kehren wir zurück zu dem von Wislicenus behandelten Material. Wislicenus hat auch die 19 Bände Kollektaneen durchgesehen, die der Graf Franz von Kesselstatt hinterließ und die Trierer Stadtbibliothek aufbewahrt. Unter den etwa 10000 Notizen, die der Graf von 1816 bis zu seinem Ableben da eigenhändig eintrug, bezieht sich ein Dutzend auf Shakespeare und seine Dramen. Er nennt auch manchen anderen Dichter, z. B. Ben Jonson zweimal; aber auf Shakespeare kommt er am öftesten zu reden. Da begreift man, daß er eine noch so vage Tradition, die einen seiner Schätze mit dem Stratforder in Verbindung brachte, begierig aufgriff; man hält ihn gern für den Mann, der das Bildchen von 1637 zu Ende des 18. Jahrhunderts in feinstes Leder fassen und mit unkritischer Freude Shakespeare darunter drucken ließ, um es so in seiner Sammlung an hervorragender Stelle aufzuhängen. — Über die Herkunft der Sammlungen scheinen die Tausende von Notizen leider nichts zu enthalten.

Es ist eine Wohltat, daß wir durch die vertrauenswürdigen Mitteilungen von Wislicenus jetzt doch sehen, was für Zeugnisse vorliegen, mit was für Zeugen wir es zu tun haben und wo ihr Wissen aufhörte. Wichtig ist auch, daß bei allen, deren Wissen ersthändig war, keine erwerbsüchtige Absicht mitspielte. Völlig ungelöst bleibt dabei freilich noch immer die Frage, wie die beiden Andenkenstücke in die Sammlung Kesselstatt gelangen konnten. Wislicenus deutet zwar wiederholt auf die von Weismüller erwähnte Reise des Grafen nach England hin (Dokumente, S. 21; «Kauf» 36). Ich kann mir

aber nicht denken, daß bei dem großen Ruhme, den Shakespeare in London durch das ganze 18. Jahrhundert genoß, und bei der gesteigerten Begeisterung für ihn, mit der die Romantiker um die Wende des 19. Jahrhunderts ganz England erfüllten, der ungebildetste Trödler an der Themse den kleinsten Gegenstand, an dem der Name Shakespeare hing, ohne jeglichen Appell an die Öffentlichkeit einem Ausländer verkauft hätte. Schon aus Geschäftsrücksichten. So lange aber nicht einmal eine Möglichkeit der Herkunft aufgedeckt ist, hat die ganze Hypothese von der Totenmaske vor der nüchternen Kritik kein rechtes Gewicht.

Vielleicht ist hierüber aus den zwei Auktionskatalogen, die der Mainzer Stadtbibliothek gehören, noch etwas nachzutragen.

Der «Katalog der Bibliothek des verstorbenen Grafen Franz von Kesselstatt», gedruckt zu Mainz für die Versteigerung am 1. März 1842, 15 S., ist schlecht geordnet und oft ungenau in den Titelangaben, enthält auch nichts von den Dichterwerken, die der Graf nach Ausweis seiner Kollektaneen besessen haben muß, läßt aber, wenn man die Bücher aus dem 19. Jahrhundert als die sicheren Anschaffungen des Grafen zusammenhält, doch seinen Geschmack deutlich erkennen. Für katholische Theologie hatte er, obwohl Domherr, nicht viel übrig; in diese Rubrik schlagen von datierten Werken der genannten Zeit nur ein: Nr. 74 «Leben und Thaten der Heiligen, 2 Bde., Luzern 1825», und Nr. 170 «Die barmherzigen Schwestern, 1831». Auch Adelsbücher haben ihn wenig interessiert; von sicheren Anschaffungen aus diesem Gebiete ist ihm nur Nr. 178 anzurechnen: «Gothaer Taschenkalender, 3 Bde., 1839—41». Für deutsche Geschichte zeigt er sich zumeist eingenommen, soweit es sich um sein Mainz handelt oder um Darstellungen romantischen Charakters, wie bei «Hundeshagen, Barbarossas Pallast zu Gelnhausen 1819» (50), «Bodmann, Rheingauische Altertümer 1819» (70), «Dorow, Opferstücke und Grabhügel der Germanen und Römer 1819» (71), «König, Beschreibung römischer Denkmäler im baier. Rheinkreis 1832» (125), «Bergk und Baumgärtner, Museum des Wunderbaren 1804» (161), «Kerner, Seherin von Prevorst» (167), «Menk, Des Moselthals Legenden 1840» (189). Sonst pflegt ihm auf diesem Gebiet ein Essay, eine Zeitschrift, ein Bündel Ansichten und Porträte vollauf zu genügen; das systematischste Geschichtswerk, das sicher er selbst erwarb, war «Eichhorns Weltgeschichte, 2 Bde., 1799» (149). Nicht mehr als das Unterhaltungsbedürfnis lenkte ihn auch bei der Auslese naturgeschichtlicher Werke. Umsichtig und vielseitig war er nur

betreffs Reisebeschreibungen. Wanderbücher oder Ansichtswerke besaß er von Tirol und der Schweiz, Wien und Petersburg, Schweden, Finnland und den Pyrenäen, Rom, Griechenland und dem Bosporus, Palästina, Ägypten, Grönland, Brasilien und der Südsee, am meisten natürlich vom Rheinland. Man merkt, daß der Graf gerne durch die Welt fuhr, in Wirklichkeit und mit der Phantasie. Bemerkenswerter Weise ist England dabei schwach und spät vertreten: ich finde nur «National history and views of London 1835» (268) und «Britton's Lichfield Cathedral 1820» (276). Was Weismüller über eine Jugendreise des Grafen nach England zu sagen wußte, erhält durch diesen Bücherbestand keinerlei Nachdruck.

Ganz anders zusammengesetzt ist die Mehrheit der älteren Bücher, deren Grundstock unserem Grafen als Familienerbe zugeflossen sein mochte. Die früheren Herren von Kesselstatt waren keine Romantiker, sondern sehr praktische Leute. Sie sammelten mit Vorliebe Wappen-, Jagd- und andere Adelsbücher. Ihr naturgeschichtliches Interesse galt der Medizin und Wetterkunde. Sie kauften nicht Reisebeschreibungen, sondern handfeste Topographien, dazu Chroniken, deutsche und römische Historien, Papst-, Türken- und Weltgeschichten; lange Reihen solcher Bände waren aus dem 16.—18. Jahrhundert vorhanden. Politische Tagesschriften gehen zurück bis zur «Abdication der Königin Christine von Schweden» 1654 (263) und dem Westphälischen Frieden (Snyderhoef, Abbildungen der Gesandten, 278). Danach bekommt man den Eindruck, als wären die Sammlungen der Familie Kesselstatt bei dem Brande von 1793 doch nicht so zu Grunde gegangen, wie es Weismüller 1869 an den Administrator Zell schrieb, und die Angabe des Professors Müller über ihren Erbanfall an den Grafen Franz gewinnt eine Stütze. Die Sammelwerke sind zwar häufig unvollständig; mancher Band mag beim Brand verschleppt worden sein; aber ein beträchtlicher Grundstock dürfte doch bis wenigstens in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückreichen.

Ein katholischer Grundzug, wie er bei einem alten trierischen Adelshaus und einem Mainzer Domherrn zu erwarten ist, läßt sich nicht verkennen. Selbst Predigten von Abraham a Santa Clara 1707 und Geyler von Kaisersberg 1510 sind vertreten (59, 66). Aber einige Bücher, die ein gewisses Interesse an protestantischen Dingen bezeugen, sind doch eingesprengt, und zwar scheinen sie noch ererbt: Hedion's Chronik, «sehr alt» (76), die «Beschreibung des deutschen Kriegs 1645» von Hortleder, dem damaligen Berater des Weimarischen

Hauses (23), und «Junker, Vita Martini Lutheri 1649» (176). Während ferner die älteren Bücher sonst alle deutsch, lateinisch oder französisch sind, begegnet uns aus dem Jahre 1620 ein holländisches: «Beschreibung des deutschen Kaiserreichs» (100). In diesem Zusammenhang ist zugleich erwähnenswert, daß eine Gelegenheitsschrift: «Leichenbegängniß der Churfürstin Louise von Brandenburg» (252) erscheint und von Interesse für eine holländische Prinzessin zeugt, die 1667 starb. Das sind wenigstens einige Streiflichter auf die Entstehungsgeschichte der Kesselstattischen Sammlungen.

Bereits von Wislicenus benutzt ist der «Catalog der Gemälde-Galerie und der Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen, Alterthümern und Curiositäten, aus dem Nachlasse des verlebten Herrn Grafen Franz von Kesselstadt (sic) herrührend», für die Versteigerung am 1. Juni 1842 in Mainz, 42 S. und Vorwort. Da finden wir deutsche und holländische Schule in erdrückender Mehrzahl; nur 14 Ölgemälde werden als italienische, 20 als französische Schule verzeichnet. Zahlreiche Heilige sind vorhanden; daneben aber auch die Reformatoren Melanchthon und Luther in gleicher Größe (225—26), Zwingli und Hutten ebenfalls als Paar (227—28). Zahlreich erscheinen die Potentaten; von Kaisern: Max I., Karl V., Max II., Rudolf II., Matthias, dann erst wieder Karl VI. und Maria Theresia; von geistlichen Kurfürsten besonders Mainzer, doch auch der Trierer Joh. Hugo von Orsbeck «1676», und zwar in drei gemalten Exemplaren (292, 673—74) und in Elfenbein geschnitzt (736). Von weltlichen Kurfürsten begegnet u. a. Friedrich der Winterkönig 1619 (288); in gleichem Format (8 zu 6 Z.) ein Porträt seiner Gemahlin Elisabeth von England 1619, beschrieben als «vortreffliches Bildchen von geistreicher Auffassung und meisterhafter Behandlung» (289). Noch acht «Bildnisse aus dem pfalzgräflichen Hause» sind in der Rubrik «1500—1600» summarisch verzeichnet (214—21); dazu der kurpfälzische Kanzler Hartmann von Eppingen 1589 (162) und Elisabeths Bruder Karl I. von England (319). Namentlich die zusammenhängende Reihe 214—21, durchaus 8 zu 6 Z. groß, läßt vermuten, daß wir es hier mit kurpfälzischen Familienstücken zu tun haben, die später in die Kesselstattische Sammlung gerieten, vielleicht noch im 17. Jahrhundert, da jede spätere Spur vom kurpfälzischen Hofe fehlt.

Hiermit sind wir zu einer Fährte gelangt, die nach London in die Nähe Shakespeares und Ben Jonsons hinüberführen könnte.

Prinzessin Elisabeth hat sicherlich beide Dichter gekannt. Richard Garnett hat beachtenswerte Gründe dafür vorgebracht, daß Shakespeare

den «Sturm» zu ihrer Vermählungsfeier 1613 verfaßte, so daß sie sich in Miranda spiegeln konnte (Shakespeare-Jahrbuch XXXV, 166 ff.). Ben Jonson war der Autor zahlreicher Masken für die Londoner Hoffeste, in denen selbst die Königin Anna, Elisabeths Mutter, nicht verschmähte aufzutreten. Elisabeth selbst hatte viele literarische Interessen und liebte namentlich das Drama so sehr, daß sie es noch als vertriebene Fürstin in Holland häufig besuchte, ungeachtet aller Kanzelangriffe und persönlichen Vorstellungen der dortigen Prediger (M. A. E. Green, Lives of the Princesses of England, VI, 1855, S. 6). Das Unglück und die Jahre minderten nicht den Zauber, den sie, «Queen of Hearts», auf ritterliche Naturen ausübte. Zahlreiche Besuche kamen aus England zu ihr, und manches Angebinde. Ihre Söhne weilten wiederholt an dem englischen Hof. Gestorben ist sie dann zwar in London 1662, aber bei der Abreise aus Holland 1661 wurde nur ein Teil ihrer Habe, «such of her household goods as were thought worth the packing, sent over to the Queen» (Green, VI, 78 f.). Das Übrige nahm später ihr zweiter Sohn, der Pfalzgraf, mit nach Heidelberg.

Noch eher kommt vielleicht dieser Sohn, Karl Ludwig 1617—80, Pfalzgraf seit 1648, in Betracht, wegen seines ausgesprochenen Interesses gerade für Shakespeare und Ben Jonson. In einem Brief vom 27. Dezember 1679 zitiert er aus dem Gedächtnis ein Wort Falstaffs aus «Heinrich IV.» (A, Akt II, Szene 4): «but not upon compulsion», wie uns Bolte in diesem Jahrbuch XXIII, 344 gezeigt hat. Für Ben Jonsons Tragödie «Sejanus», gedruckt 1605, hegte er solche Bewunderung, daß er sie ins Deutsche übersetzen und gegen 1671 an seinem Hof zu Heidelberg aufführen ließ, wobei sein Erbprinz Karl, geb. 1651, zwei Rollen spielte; ein paar Szenen daraus hat uns ebenfalls Bolte mitgeteilt (Jahrbuch XXIV, 72 ff.). Nach dem Zeugnis seiner Tochter, der bekannten Prinzeß Liselotte, pflegte er zu sagen, «dass die spanische commedien weit über die frantzösche gingen, aber dass die englische über alles gingen . . dass keine schönere commedien in der welt sein als die englische» (Jahrbuch XXIV, 75). Er war auch bereits im Sommer 1636, als Ben Jonson noch lebte, nach London gekommen, hatte sich sehr tief ins dortige Hofleben eingelassen, verließ England zwar schon am 26. Juni 1637, kehrte aber in den nächsten Jahren wiederholt dorthin zurück. Diesem geist- und temperamentvollen Fürsten könnte man es wohl zutrauen, daß er sich Totenfaksimiles seiner beiden Lieblingsdichter verschaffte.

TOTENBILDCHEN MIT DER INSCHRIFT 1637

Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt) Berlin-Schöneberg

Mit Karl, dem Nachfolger Karl Ludwigs, starb 1685 die Linie Pfalz-Simmern aus. Über ihr Land brauste der schwerste Franzosensturm, besonders 1693. Manches Familienglied wurde entwurzelt. Damals wanderten möglicherweise mit den kurpfälzischen Familienbildern auch die englischen Dichterreliquien in die Sammlung Kesselstatt nach dem stillen Trier, wo es begreiflich ist, daß sie länger als ein Jahrhundert zwar geschützt, aber verborgen vor der Öffentlichkeit blieben und nur noch eine leise, ungenaue Tradition von ihrer Bedeutung behielten.

Fassen wir zusammen. Viele schwache Gründe geben noch keinen starken, und hundert Möglichkeiten noch keine Wahrscheinlichkeit. Wislicenus ruft es mit glücklicher Überzeugtheit in die Welt hinaus: Die Totenmaske «ist ohne alle Frage echt». Mir scheint schon viel gewonnen, wenn die Frage nach ihrer Echtheit jetzt ernstlich zur Diskussion gestellt wird. Beim besten Willen vermag ich die Maske noch nicht Shakespearisch zu nennen. Ist doch nicht einmal zweifellos festgestellt, daß sie jemals Kesselstattisch war; schwach und geteilt sind ja darüber die Zeugenaussagen; indirekt nur ist der Indizienbeweis durch das Totenbildchen. Bildhauer Lessing, der sie für das Weimarer Shakespeare-Denkmal gründlich studierte, glaubte eher einen französischen Typus in ihr zu erkennen; jeden Tag müssen wir noch gefaßt sein, daß ein dazugehöriges Gesicht an einem bisher unbeachteten Ort auftaucht und uns zu einer ganz anderen Deutung zwingt. Kein fester Ariadnefaden führt uns vom Hause Kesselstatt nach Heidelberg, Holland, England; keine sprechende Ähnlichkeit mit anderen Originalbildern weist mit Nachdruck auf Shakespeare und Ben Jonson hin; wer weiß, ob nicht bloß ein neckischer Zufall die beiden Gegenstände mit den Jahreszahlen 1616 und 1637 in der Hand L. Beckers zusammengekoppelt hat. Aber soviel Anhaltspunkte scheinen mir jetzt — nicht zum mindesten dank den Bemühungen von Wislicenus — gewonnen, daß man die Freunde Shakespeares in all den beteiligten Ländern zu genauerer Spürarbeit einladen darf. Sehr ersprießlich wäre es hierzu, wenn die Totenmaske und das Totenbildchen an öffentlicher Stätte unter Glas und Rahmen zur Besichtigung ausgestellt würden. Man darf erwarten und wünschen, daß die Forschung über sie jetzt nicht mehr ruhen wird, bis die Wahrheit, soweit wie möglich, an den Tag gebracht ist.

Shakespeare und Schopenhauer.[1)]

Von

Richard Gebhard.

Die Geschöpfe des echten Genius' sind wirklichen Personen an Wahrheit gleich zu setzen.
Schopenhauer, W. I., S. 262.

Vor einem halben Jahrhundert, am 21. September 1860 ist Arthur Schopenhauer in Frankfurt am Main im Alter von 72 Jahren gestorben. Wenn wir heute, da die Tageskritik über ihn nicht mehr redet, da er der Gunst und dem Haß der Parteien schon lange entzogen ist, die markante Figur dieses Philosophen uns vorstellen, so können wir ihn vielleicht nicht besser charakterisieren, als indem wir sagen: er war der Künstler unter den Philosophen. Für Schopenhauer bildet die Kunst den einzigen positiven Wert des menschlichen Lebens. Sie ist der einzige Lichtstrahl, der durch die finstere Nacht des Leidens und der Qual in das menschliche Leben hineinscheint.

Wie überall so verlor sich Schopenhauer auch hier nicht im Reiche der Theorie. Er verfügte über ungewöhnliche Kenntnisse auf dem Gebiete der Literatur und schöpfte aus den Werken der Dichter und Denker unmittelbar die reichsten Ideen und Vorstellungen. Nie stellt er einen Satz auf ohne ihn durch Zitat oder Hinweis auf das betreffende Kunstwerk zu belegen. Und zwei Dichter sind es, die er besonders häufig zitiert, auf die er immer wieder zurückkommt, als auf die Quelle alles Wissens: Goethe und Shakespeare.

[1)] Zur Erklärung der Anmerkungen in diesem Aufsatze diene folgendes: Benutzt ist stets die von Griesebach herausgegebene, bei Philipp Reclam in Leipzig erschienene Ausgabe von Schopenhauers Werken und Briefen. W. bedeutet «Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in sechs Bänden». N. bedeutet «Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß» in vier Bänden. B. bedeutet «Arthur Schopenhauers Briefe 1813—1860». Die römische Ziffer bedeutet den Band, die arabische die Seitenzahl. Die Texte aus Shakespeares Werken sind wortgetreu nach Schopenhauer zitiert.

Daß es gerade diese beiden Geisteshelden waren, auf denen Schopenhauer nicht nur seine Kunstanschauungen, sondern auch einen großen Teil seiner ganzen Weltanschauung aufbaute, ist vollkommen verständlich. Aber die Rollen, die diese beiden in seinem Denken spielten, sind nicht ganz die gleichen. War Goethe, mit dem Schopenhauer selbst eine Zeitlang in anregendem persönlichen Verkehr stand, zunächst der naturwissenschaftlich und philosophisch hochgebildete Geist, der künstlerische Phantasie mit einem klaren, über die Zufälligkeiten des Individuallebens weit erhabenen Weltblick verband, so war Shakespeare vornehmlich der große Darsteller des Willens zum Leben, dieses Willens, dem das Leben von vornherein gewiß ist, der gierig, unaufhörlich schafft und vernichtet, aufbaut und zerstört, gebärt und tötet, unendliche Qual, unendliches Leiden verbreitet und in den Besten und Edelsten den Schrei nach Erlösung wachruft. Um es kurz zu sagen, Shakespeare war für Schopenhauer die Welt als Wille, Goethe die Welt als Vorstellung. Freilich, ganz folgerichtig ist diese Trennung nicht durchzuführen. Bei der großen Vielseitigkeit beider Dichter konnte es nicht fehlen, daß auch bei Shakespeare zuweilen die Welt als Vorstellung, bei Goethe auch die Welt als Wille zur Geltung kam.

Daß «diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen» keine Wirklichkeit, sondern eine Vorstellung ist, dieser von Kant zuerst hingestellte, von Schopenhauer sodann weiterentwickelte Satz, findet sich in dichterischer Form schon bei Shakespeare. Im «Sturm» (4,1) stehen die denkwürdigen Worte[1])

We are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep.

Diese Welt ist ebensowenig eine Wirklichkeit wie der Traum eine ist. Traum und Leben sind eng miteinander verbunden und nicht immer deutlich voneinander zu trennen. «Das allein sichere Kriterium zur Unterscheidung des Traumes von der Wirklichkeit ist in der Tat kein anderes, als das ganz empirische des Erwachens.» Ist dieses Leben ein Traum, so folgt daraus unmittelbar, daß der Tod in keinem Falle eine Vernichtung sein kann. Dieser Gedanke ist im «Hamlet» ausgesprochen[2]). «Der wesentliche Inhalt des weltberühmten Monologs im «Hamlet» ist, wenn zusammengefaßt, dieser:

[1]) W. I, S. 49, 50.
[2]) W. I, S. 420.

Unser Zustand ist ein so elender, daß gänzliches Nichtsein ihm entschieden vorzuziehen wäre. Wenn nun der Selbstmord uns dieses wirklich darböte, so daß die Alternative «Sein oder Nichtsein» im vollen Sinne des Wortes vorläge; dann wäre er unbedingt zu erwählen, als eine höchst wünschenswerte Vollendung (a consummation devoutly to be wish'd). Allein in uns ist etwas, das uns sagt, dem sei nicht so; es sei damit nicht aus, der Tod sei keine absolute Vernichtung.» Ist das Leben ein Traum, so muß notwendigerweise der Tod ein Erwachen aus diesem Traum sein. Und in der Tat huldigt Schopenhauer dieser Auffassung[1]). «Überhaupt mag der Augenblick des Sterbens dem des Erwachens aus einem schweren alpgedrückten Traume ähnlich sehen.» Hierauf beruht das Wesen der «Euthanasie», wie sie besonders häufig bei Greisen beobachtet wird. «Der Hochbetagte wankt umher, oder ruht in einem Winkel, nur noch ein Schatten, ein Gespenst seines ehemaligen Wesens. Was bleibt da dem Tode noch zu zerstören? Eines Tages ist dann ein Schlummer der letzte, und seine Träume sind — — —. Es sind die, nach welchen schon Hamlet frägt, in dem berühmten Monolog. Ich glaube, wir träumen sie eben jetzt.»

Aber nicht nur zwischen Leben und Traum, auch zwischen dem Träumen und dem innersten Wesen jedes künstlerischen Schaffens besteht eine große Ähnlichkeit. Im Traume ist jeder Mensch ein Künstler. Er bildet und formt phantastisch frei und doch wahr. Er tut ohne Besinnung, was der Künstler mit Besinnung tut[2]). «Man kann sagen, der ganze Shakespeare ist weiter nichts als ein Mensch, der sogar wachend tun kann, was wir alle träumend können: Menschen nach ihrem Charakter reden lassen.» In der Tätigkeit des Künstlers liegt daher immer etwas visionäres, etwas, was im letzten Grunde nicht erklärt werden kann. Die Kunst ist nach Schopenhauer «die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes». Der Künstler löst sich los vom Willen zum Leben, er «verliert sich» gänzlich in dem von ihm darzustellenden Gegenstand und verhält sich während seines Schaffens zur Welt rein anschauend. Der Wille zum Leben ist reiner, brutaler Egoismus, lediglich berechnet auf die Befriedigung sinnlicher Begierden. Der Künstler, der sich, wenigstens auf Augenblicke, von ihm befreit, erhebt sich in eine höhere Sphäre, ähnlich wie der Erleuchtete, der dem Lebens-

[1]) W. II, S. 550.
[2]) N. IV, S. 269.

willen gänzlich und für immer entsagt. «Trust not the man that has no music in his soul.» Der Sinn dieses Ausspruches für Schopenhauer ist der aus seiner Philosophie sich unmittelbar ergebende Satz, daß der künstlerisch empfindende Mensch zugleich auch ein edler Mensch ist. «Das echte Genie kann nie boshaft sein», womit allerdings nicht geleugnet werden soll, daß auch der Geniale, wie jeder Mensch, mannigfache Fehler und Mängel haben kann. Aber «das Schöne wie das Erhabene» ist immer «Anregung des besseren Bewußtseins, das sich unter anderen als Moralität offenbart». Und wie fast jeder Mensch moralisches Empfinden hat, so hat er auch Sinn für das Schöne, allerdings ein jeder in sehr verschiedenem Grade[1]).

Wie jeder Künstler ging auch Shakespeare nicht von Begriffen aus, da diese ihren Grund im Willen haben, sondern stets von der Anschauung. Er ist daher in seinem Schaffen «das reine willenlose Subjekt des Erkennens[2])».

Dies äußert sich in seiner strengen Objektivität in der Darstellung der Charaktere. Wenn ein Künstler wie Byron im Drama subjektiv ist, so ist dies ein Fehler. Er ist dann ein Dichter «zweiten Ranges», da große Dichter sich in jede der darzustellenden Personen verwandeln und aus ihr sprechen «wie Bauchredner, jetzt aus dem Helden, und gleich darauf aus dem jungen unschuldigen Mädchen, mit gleicher Wahrheit und Natürlichkeit[3])». Schopenhauer tadelt es an Schiller, daß er zu sehr von Begriffen ausging. Die Deutlichkeit der Begriffe verträgt ein Kunstwerk nicht. Es beruht auf Inspiration und Begeisterung und ergreift uns nur dann, wenn es «etwas hinterläßt, das wir bei allem Nachdenken darüber, nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffes herabziehen können». Daß Schiller sich die Philosophie Kants zu eigen gemacht hat und Kants Ideen in seinen Werken künstlerisch verwertet, sieht Schopenhauer, der große Verehrer Kants, gar nicht gern. Er führt hierauf die Erscheinung zurück, daß man die Schillerschen Charaktere im «Don Carlos» «ziemlich scharf in weiße und schwarze, in Engel und Teufel» einteilen kann. Shakespeare hingegen stand über dem «Zeitbewußtsein» und über den «Zeitideen» und hat «nur in die Welt hineingesehen. Darum finden wir in allen seinen Schauspielen, am deutlichsten aber in den englisch-historischen, die Personen durchgängig durch die Motive des

[1]) N. III, S. 70.
[2]) N. IV, S. 271.
[3]) W. II, S. 508.

Eigennutzes oder der Bosheit in Bewegung gesetzt, mit wenigen und nicht zu grell abstechenden Ausnahmen. Denn Menschen wollte er im Spiegel der Dichtkunst zeigen, nicht moralische Karikaturen[1]).

Die Kunst selbst ist die Darstellung des Willens zum Leben, den der vom Willen losgelöste Künstler mit dem «klaren Weltauge» anschaut. Dieses ist es, was den Dichter ausmacht, und als «Gipfel der Dichtkunst» ist das Trauerspiel anzusehen, das uns das Leiden der Welt, ringende, kämpfende, verzweifelnde Menschen darstellt. Im Trauerspiel unterscheidet Schopenhauer streng zwischen heidnisch antiker und christlicher Kunst. Im antiken Drama wird der Held vom Schicksal, einer außer ihm stehenden Macht, vernichtet, stirbt gelassen und ruhig, zeigt aber keine Resignation, kein Aufgeben des Willens zum Leben selbst. Das christliche Trauerspiel hingegen hat zum Gegenstand «Aufgeben des ganzen Willens zum Leben, freudiges Verlassen der Welt im Bewußtsein ihrer Wertlosigkeit und Nichtigkeit». In diesem Sinne ist Shakespeare viel größer wie alle Dichter des Altertums, denn seine Werke sind erfüllt vom Geiste der Resignation, der Abwendung des Willens vom Leben, «auch da, wo diese resignierte Erhebung des Geistes nicht am Helden selbst gezeigt, sondern bloß im Zuschauer angeregt wird, durch den Anblick großen, unverschuldeten, ja selbst verschuldeten Leidens[2])». Dieses Leiden ist es, das zur Resignation, zum Aufgeben des Willens zum Leben führt. Geläutert durch das Leiden entsagt der Edle dem Leben freiwillig, so Gretchen im «Faust», so Hamlet, «dem sein Horatio willig folgen möchte, welchen aber jener bleiben und noch eine Weile in dieser rauhen Welt mit Schmerzen atmen heißt, um Hamlets Schicksal aufzuklären und dessen Andenken zu reinigen[3])». Gerade in bezug auf Horatio macht Schopenhauer einige bedeutsame, für seine Philosophie sehr charakteristische Bemerkungen. Danach ist Horatio ein «erhabener Charakter». Ein solcher Charakter wird sich zur Welt nicht wollend, sondern erkennend verhalten. Er wird die Menschen objektiv, leidenschaftslos, unerschütterlich ruhig betrachten, «ihre Fehler bemerken, ohne dadurch zum Haß erregt zu werden, ihr Glück ansehen, ohne Neid zu empfinden, die Schönheit der Weiber wahrnehmen, ohne ihrer zu begehren. Sein persönliches Glück oder Unglück wird ihn nicht stark affizieren, vielmehr wird er sein, wie Hamlet den Horatio beschreibt:

[1]) W. V, S. 78. W. II, S. 479.
[2]) W. V, S. 633. W. II, S. 510.
[3]) W. I, S. 335.

for thou hast been
As one, in suffering all, that suffers nothing
A man, that fortunes buffets and rewards
Has ta'en with equal thanks, etc.[1])»

Schopenhauer verwahrt sich energisch gegen jede Art von «poetischer Gerechtigkeit». Für «die Manier des Gervinus[2]), Shakespeare abstrakte, moralische Begriffe unterzulegen» und für die Kritiken des Dr. Samuel Johnson[3]) hat er nur ein spöttisches Lächeln. «Was haben die Ophelien, die Desdemonen, die Cordelien verschuldet?» ruft er diesen Kritikern empört zu[4]). Was der tragische Held büßt, ist nicht seine «Partikularsünde», sondern «die Schuld des Daseins selbst». Jedes Trauerspiel ist an und für sich die «Darstellung eines großen Unglücks». Dieses Unglück kann herbeigeführt werden durch die Bosheit eines Charakters wie Richard III., Jago im «Othello», Shylock im «Kaufmann von Venedig», oder «durch blindes Schicksal, d. i. Zufall oder Irrtum», wie in «Romeo und Julia», oder endlich «durch die bloße Stellung der Personen gegeneinander, durch die Verhältnisse», den Zusammenstoß verschiedener, unvereinbarer Charaktere. Hierher gehört «Hamlet», aber nur «gewissermaßen, wenn man nämlich auf sein Verhältnis zum Laertes und zur Ophelia sieht». Es ist nun nicht einzusehen, warum Schopenhauer nicht auch die Beziehungen Hamlets zu Claudius hierher rechnet, denn gerade hier prallen zwei grundverschiedene Charaktere, ja sogar zwei Weltanschauungen gegeneinander[5]).

Von der Einheit der Zeit und des Orts hält Schopenhauer nichts. Nur darf die Vernachlässigung dieser beiden Einheiten nicht so weit gehen, daß dadurch die Einheit der Handlung aufgehoben wird wie im «Heinrich VIII.» von Shakespeare. Im übrigen rühmt aber Schopenhauer an dem Trauerspiel Shakespeares, daß es im Gegensatz zu den französischen Trauerspielen einer Linie gleicht, die auch Breite hat: «es läßt sich Zeit, exspatiatur: es kommen Reden, sogar ganze Szenen vor, welche die Handlung nicht fördern. Diese bleibt zwar die Hauptsache, jedoch nicht so ausschließlich, daß wir darüber vergäßen, daß in letzter Instanz es auf die Darstellung des menschlichen Wesens und Daseins überhaupt abgesehen ist.» Daher sind

[1]) W. I, S. 278.
[2]) B. S. 264.
[3]) W. I, S. 335.
[4]) W. I, S. 335. B. 232.
[5]) W. I, S. 337.

auch Shakespeares Dramen wie fast alle großen Kunstwerke nicht im eigentlichen Sinne «interessant» zu nennen, denn das wahre Kunstwerk wendet sich an die Erkenntnis, nicht an den Willen des Zuschauers. Bei Shakespeare schreitet die Handlung «nicht in gerader Linie vorwärts, sie zögert, wie im ganzen «Hamlet», sie dehnt sich seitwärts in die Breite aus, wie im «Kaufmann von Venedig», die Szenen hängen nur locker zusammen, wie im «Heinrich IV.». Daher wirken Shakespeares Dramen nicht merklich auf den großen Haufen.» Und immer wieder kommt Schopenhauer darauf zu sprechen, daß es bei Shakespeare sehr wenig edle Charaktere gibt. Dieses imponiert ihm, dem Pessimisten ganz besonders. Charaktere von «überschwänglichem Edelmut», wie etwa Marquis Posa bei Schiller sind ihm höchst unsympathisch.

Was nun den menschlichen Charakter überhaupt anbetrifft, so ist er nach Schopenhauer angeboren und ganz unveränderlich. Der Charakter jedes einzelnen Individuums ist sein Schicksal, sein Fluch oder sein Segen, in den meisten Fällen sein Fluch. Jede menschliche Handlung ist das Zusammenwirken zweier Faktoren, des Charakters und der Motive. Sind diese beiden einmal gegeben, so läßt sich die Handlung genau vorausberechnen und erfolgt mit der Notwendigkeit einer Naturerscheinung; von freiem Willen ist gar keine Rede. Der ganze Mensch, sein ganzes Wesen, seine «essentia» ist durch den Charakter ein für allemal bedingt, so daß der Charakter das wahre Schicksal des Menschen ist. Es liegt auf der Hand, daß gerade dieser Teil der Lehre Schopenhauers mit den Dramen Shakespeares aufs innigste verbunden ist, da sie in erster Linie Charaktertragödien sind. Schopenhauer hat Unrecht, wenn er unter den Dramen, deren Tragik durch einen Zusammenstoß verschiedener Charaktere bedingt ist, nur «Hamlet», und auch diesen nur in einem Teile erwähnt. In Wirklichkeit sind alle Dramen Shakespeares Charaktertragödien größten Stiles. Unter allen Dichtern der Welt ist Shakespeare der größte und stärkste Verkünder der Lehre von der starren Unveränderlichkeit des menschlichen Charakters in allen Lebenslagen. Alles, was bei den anderen Dichtern Schicksal, Fügung, Unglück oder Zufall hieß, das heißt bei ihm «Charakter». Seit Shakespeares Dramen geschrieben sind, ist die Lehre vom Charakter ohne Shakespeare überhaupt nicht mehr möglich. Gegen die Suggestion Shakespeares in dieser Frage hat bisher noch niemand ankämpfen können. Ob richtig oder falsch, wir sehen den menschlichen Charakter heute mit Shakespeares Augen. Daher fand denn

auch Schopenhauer für seine Lehre vom Charakter bei Shakespeare die glänzendsten Belege. Aber es genügte ihm dabei nicht, auf allbekannte Figuren wie etwa Hamlet, Lear, Shylock, Macbeth usw. hinzuweisen, er wollte die Richtigkeit seiner Lehre auch an solchen Figuren nachweisen, die von den Lesern Shakespearescher Dramen für gewöhnlich wenig oder gar nicht beachtet werden. Hier wird er zum Shakespeareforscher. Lassen wir ihn daher selbst reden.

«Zu der hier in Rede stehenden Wahrheit», der Unveränderlichkeit des Charakters und der daraus hervorgehenden Notwendigkeit der Handlungen, «liefern uns durchgängig die beste Erläuterung Shakespeares Dramen. Denn er war von ihr durchdrungen und seine intuitive Weisheit spricht sich in concreto auf jeder Seite aus. Ich will dies jedoch jetzt an einem Fall exemplifizieren, in welchem er es mit besonderer Deutlichkeit hervorhebt, wiewohl ohne Absichtlichkeit und Affektation, da er als ein echter Künstler nie von Begriffen ausgeht; sondern offenbar nur, um der psychologischen Wahrheit, wie er sie anschaulich und unmittelbar auffaßt, zu genügen, unbekümmert darum, daß er von wenigen recht beachtet und verstanden werden würde, und ohne Ahnung davon, daß einst in Deutschland fade und flache Gesellen breit auseinandersetzen würden, daß er seine Stücke geschrieben habe, um moralische Gemeinplätze zu illustrieren. Was ich nun hier meine, ist der Charakter des Grafen Northumberland, den wir durch drei Trauerspiele hindurchgeführt sehen, ohne daß derselbe eigentlich als Hauptperson aufträte, vielmehr nur in wenigen Szenen, die in 15 Akte verteilt sind, vorkommt; daher wer nicht mit voller Aufmerksamkeit liest den in so weiten Zwischenräumen dargestellten Charakter und die moralische Identität desselben leicht aus den Augen verlieren kann; so fest ihn auch der Dichter vor den seinigen behalten hat. Er läßt diesen Grafen überall mit edlem, ritterlichem Anstande auftreten, eine diesem angemessene Sprache reden, ja, hat ihm mitunter sehr schöne und selbst erhabene Stellen in den Mund gelegt; indem er weit davon entfernt ist, es zu machen wie Schiller, der gern den Teufel schwarz malt und dessen moralische Billigung oder Mißbilligung der von ihm dargestellten Charaktere durch ihre eigenen Worte durchklingt. Sondern bei Shakespeare und auch bei Goethe hat jeder, während er dasteht und redet, vollkommen Recht und wäre er der Teufel selbst. Man vergleiche in dieser Hinsicht den Herzog Alba bei Goethe und bei Schiller. Die Bekanntschaft des Grafen Northumberland also machen wir schon im Richard II., wo er der Erste

ist, eine Verschwörung gegen den König anzuzetteln, zugunsten des Bolingbroke, nachherigen Heinrichs IV., welchem er auch schon (Akt 2, Sz. 3) persönlich schmeichelt. Im folgenden Akt erleidet er eine Zurechtweisung, weil er, vom Könige redend, schlechtweg Richard gesagt hat, versichert jedoch, es bloß beliebter Kürze halber getan zu haben. Bald darauf bewegt seine hinterlistige Rede den König zur Kapitulation. Im folgenden Akt behandelt er diesen, beim Kronentsagungsaktus, mit solcher Härte und Schnöde, daß der unglückliche, gebrochene Monarch doch noch einmal die Geduld verliert und ausruft: «Teufel! Du quälst mich, noch ehe ich in der Hölle bin». Am Schlusse berichtet er dem neuen Könige, daß er die abgeschlagenen Köpfe der Anhänger des vorigen nach London gesandt habe. — Im folgenden Trauerspiele, Heinrich IV., zettelt er, ganz ebenso, eine Verschwörung gegen den neuen König an. Im vierten Akte sehen wir diese Rebellen vereinigt, sich zur morgenden Hauptschlacht vorbereiten, nur auf ihn und seine Heeresabteilung mit Ungeduld wartend. Da kommt endlich ein Brief von ihm: er selbst wäre krank, seine Heeresmacht aber könne er einem anderen nicht anvertrauen, jedoch sollten sie nur mutig fortfahren und tapfer darauf losgehen. Sie tun es: aber durch sein Ausbleiben bedeutend geschwächt, werden sie gänzlich geschlagen, die meisten ihrer Häupter gefangen und sein eigener Sohn, der heldenmütige Hotspur, fällt von der Hand des Kronprinzen. — Wieder im folgenden Stücke, dem zweiten Teile Heinrichs IV., sehen wir ihn durch den Tod dieses Sohnes in den wildesten Zorn versetzt und wütend Rache schnauben. Er facht daher die Rebellion wieder an, die Häupter derselben sammeln sich aufs neue. Wie nun diese, im vierten Akte, eben die Hauptschlacht zu liefern haben und nur noch darauf warten, daß er zu ihnen stoße, kommt ein Brief: er habe die genügende Heeresmacht nicht zusammenziehen können, werde daher für jetzt seine Sicherheit in Schottland suchen, wünsche jedoch von Herzen ihrem heldenmütigen Unternehmen den besten Erfolg. Worauf sie sich dem Könige unter einer Konvention ergeben, die nicht gehalten wird, und so zugrunde gehn[1]).»

Mit seiner Lehre vom Charakter hatte Schopenhauer keinen leichten Stand. Die Erfahrung und das tägliche Leben bieten zwar viele Beispiele für die Richtigkeit dieser Lehre, aber doch auch so manchen Fall, der an ihr irre werden läßt. Aus den Werken

[1]) W. III, S. 430. V. S. 239.

anderer großer Dichter wie Goethes und Schillers läßt sie sich gar nicht ohne weiteres ableiten. Schon zu Schopenhauers Zeit war diese Lehre strittig und ist es bis heute. Es galt daher, solche Belege zu schaffen, mit denen jeder Gegner dieser Lehre rechnen mußte, und diese konnte Schopenhauer nur bei Shakespeare finden, denn kein anderer Dichter predigt die Lehre Schopenhauers mit so ergreifender Deutlichkeit. Darum warf er sich auf die Werke Shakespeares, durchsuchte sie mit der Genauigkeit eines Philologen von Fach, und als Resultat erhalten wir eine Charakteristik der Northumberland in einer Vollständigkeit, wie sie in der Tat bisher kein Shakespeareforscher gegeben hat. Die Lehre Schopenhauers vom Charakter ist auf Shakespeares Dramen aufgebaut; sie steht und fällt mit diesen Dramen; sie beginnt zu wanken, sobald man ihr diese Dramen entzieht.

Ist der Charakter der Menschen unveränderlich, so ist dadurch die Rolle, die er im Leben zu spielen hat, im voraus bestimmt,

> All the world is a stage,
> And all the men and women the players on it,
> («As You Like It» II, 7)

zitiert Schopenhauer frei nach dem Gedächtnis[1]). Hierbei unterscheidet er aber zwei Arten von Rollen, nämlich das, was ein Mensch wirklich ist, und die Rolle, «die von außen das Schicksal ihm aufgelegt hat, indem es seinen Stand, seine Erziehung, seine Verhältnisse bestimmte». Daher muß der Mensch als solcher von dem, was er vorstellt, von der Rolle, die Stand und Verhältnisse ihm auferlegt haben, streng unterschieden werden. «Wie nun oft der schlechteste Schauspieler den König, der beste den Bettler macht, so kann es auch im Leben geschehen, und Roheit ist es auch hier, den Schauspieler mit seiner Rolle zu verwechseln.»

Die Unveränderlichkeit des Charakters bedingt die Unveränderlichkeit der «Grundstimmung» eines jeden Menschen, oder, wie Richard Wagner sagen würde, des Leitmotivs seiner Existenz. Schon Plato unterschied den fröhlichen und den melancholischen, *δύσκολος* und *εὔκολος*. Noch deutlicher spricht Solanio in Shakespeares «Kaufmann von Venedig» (I, 1)[2]):

[1]) N. IV, S. 336.
[2]) W. IV, S. 367.

Nature has fram'd strange fellows in her time:
Some that will evermore peep through their eyes,
And laugh, like parrots, at a bag-piper;
And others of such vinegar aspect,
That they'll not show their teeth in way of smile,
Though Nestor swear the jest be laughable.

Ist der Charakter der Menschen angeboren und unveränderlich, so ist durch die Eigenschaft dieses Charakters das Schicksal eines jeden Menschen besiegelt, sein Charakter ist sein Schicksal. Daher ist Schopenhauer Fatalist, und auch aus Shakespeares Werken spricht die Schicksalsidee beredt genug. Ganz besonders imponiert Schopenhauer der Ausspruch der Olivia in «Twelfth Night» (I, 5)[1])

Fate, show they force, ourselves we do not owe,
What is decreed must be, and be this so!

Heinrich IV. redet sogar von einem Schicksalsbuch («Heinrich IV.», 2. Teil, III, 1)

O heaven! that one might read the book of fate,
And see the revolution of the times,
. . . . . how chances mock,
And changes fill the cup of alteration
With divers liquors! O, if this were seen,
The happiest youth, — viewing his progress through,
What perils past, what crosses to ensue, —
Would shut the book, and sit him down and die.

Könnte der Mensch in dem Schicksalsbuch lesen, er würde es schaudernd schließen und den Tod dem Leben vorziehen. In diesen Worten ist nicht nur die Schicksalsidee, sondern auch die damit verbundene Idee von der Nichtigkeit des Daseins, Schopenhauers Lieblingsgedanke, ausgesprochen. Freilich hat dieser Gedanke noch schöneren und beredteren Ausdruck in dem Monologe Richards II. (V. 5) und in der Rede des Herzogs in «Maß für Maß» (III, 1) gefunden. Diese Stellen, in denen die Grundidee von Schopenhauers ganzer Philosophie in genialer Kürze ausgesprochen ist, scheint Schopenhauer aber übersehen zu haben, denn er redet davon nicht.

Des Menschen Wille ist durch den Charakter im voraus bestimmt, bei jeder Handlung reagiert der Charakter auf die Motive, die sich ihm gerade bieten, — mit derselben Notwendigkeit, mit der chemische Substanzen gegeneinander reagieren. Shakespeare lehrt, daß die Tätigkeit der Charaktere ebenso regelrecht und streng naturgemäß

[1]) W. III. S. 467. V, S. 463.

vor sich geht wie das «Suchen und Fliehen, sich Trennen und Vereinen» der chemischen Stoffe nach den Gesetzen der Wahlverwandtschaft[1]). Daher ist jede Handlung unbedingt notwendig, niemals «hätte» sie anders sein können, als sie eben war; niemals «wäre» bei gegebenen Motiven eine andere Handlung möglich gewesen. In «Maß für Maß» (II, 2) fleht Isabella den Angelo an, ihrem Bruder zu verzeihen[2]):

Angelo: I will not do it.
Isab.: But can you if you would?
Angelo: Look, what I *will* not, that I *cannot* do.

Nach dem Charakter des Angelo und den in dieser Szene gegebenen Motiven kann also Angelo dem Bruder Isabellas keine Gnade erweisen. In den darauffolgenden Szenen muß er das Gegenteil tun, denn ihn beherrscht ein neues Motiv, das für ihn nach seinem Charakter unüberwindlich ist — die Geschlechtsliebe.

Nach Schopenhauer ist der von der Geschlechtsliebe Beherrschte dem Genius der Gattung unterworfen, der die zur Zeugung und Geburt des zukünftigen Individuums von ihm ausersehenen Personen nach den Gesetzen der Wahlverwandtschaft zusammenführt, und sie, indem er ihnen unendliche Glückseligkeit im gegenseitigen Besitze vorgaukelt, zu seinen willenlosen Werkzeugen macht. Für diese Lehre bietet wiederum kein Dichter so viel Belege wie Shakespeare mit seiner Vorliebe für stürmische, plötzlich hervorbrechende und das ganze Wesen eines Menschen beherrschende Leidenschaften. Schopenhauer führt die Szene an im dritten Teil «Heinrichs IV.» (III, 2), da König Eduard von dem Anblick der Lady Grey so berauscht wird, daß er alles andere, politische wie Standesrücksichten, vergißt, nur um in den Besitz dieser Frau zu gelangen[3]). Er wird beherrscht vom Genius der Gattung, der als Geschlechtstrieb für das von ihm beherrschte Individuum verderblich wird, da ihm am Individuum nichts, an der Perpetuierung der Gattung dagegen alles gelegen ist.

Da die Liebenden vom Genius der Gattung füreinander bestimmt sind, so entstehen große Leidenschaften in der Regel schon beim ersten Anblick, wie nicht nur der erwähnte Fall, sondern auch der Ausspruch der Phoebe («As You Like It» III, 5)[4]) dartut:

Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?

[1]) W. II, S. 348.
[2]) W. III, S. 467.
[3]) W. II, S. 655.
[4]) W. II, S. 649.

Daß dieser Ausspruch ursprünglich nicht von Shakespeare, sondern von Marlowe ist, erwähnt Schopenhauer nicht. Mit Sittlichkeit hat die Geschlechtsliebe nichts zu tun, auch nichts mit Sympathien und Antipathien geistiger Art. Daher ist es ganz natürlich, wenn Cloten im «Cymbeline» (III, 5) von Imogen sagt, er liebe sie und hasse sie zugleich[1]), «I love and hate her». Beim Manne ist das Ziel der Geschlechtsliebe nicht nur der Besitz, sondern vor allen Dingen der Alleinbesitz des Weibes, daher er bei einem Treubruch des Weibes in die höchste Wut gerät. Beispiele sind «Othello» und das «Wintermärchen»[2]).

Besondere Beachtung verdient Schopenhauers Lehre von dem Wahnsinn, wenn sie mit Shakespeares Dramen in Verbindung gebracht wird. Der Wahnsinn, wie er bei dem allem Anschein nach gesunden Menschen durch ein großes Unglück, und nicht etwa durch Gehirnkrankheiten herbeigeführt wird, ist nach Schopenhauer «der zerrissene Faden der gleichmäßig fortlaufenden Erinnerung». Der Wahnsinnige kann eine bestimmte Tatsache nicht ertragen, das heißt er denkt nur noch an sie, und kann an nichts anderes mehr denken. Er «setzt sich eine Tatsache in den Kopf», was nur dadurch möglich wird, daß er sich alle anderen «aus dem Sinn schlägt». Als Beispiele nennt Schopenhauer den König Lear und die Ophelia[3]). Die Tatsachen, die hier in dem Gedächtnis der von ihnen Betroffenen alle anderen verdrängen und als Monomanie oder fixe Idee in dem Gehirn des Betroffenen bleiben, sind bei Lear die Undankbarkeit seiner Kinder, bei Ophelia der Tod ihres Vaters und die hoffnungslose Liebe zu Hamlet, den sie für wahnsinnig hält. Merkwürdigerweise spricht Schopenhauer von Hamlet selbst nicht, trotzdem er gerade in diesem Charakter einen glänzenden Beleg für seine Lehre vom Wahnsinn gefunden hätte. In dem Moment, da der Geist des alten Hamlet, Morgenluft witternd, verschwindet, bricht Hamlet in die Worte aus (I, 5):

> Remember thee!
> Ay thou poor ghost, while memory holds a seat
> In this distracted globe. Remember thee!
> Yea from the *table of my memory*
> I'll wipe away all trivial fond records,
> All saws of books, all forms, all pressures past,

---

[1]) W. II, S. 654.
[2]) W. IV, S. 414.
[3]) W. I, S. 262.

That youth and observation copied there;
And thy commandment *all alone* shall live
Within *the book and volume of my brain*
Unmix'd with baser matter.

In diesem Monologe wird das Gedächtnis, im weiteren Sinne auch das Gehirn, verglichen mit einer Tafel, auf der alle Ereignisse des Lebens verzeichnet sind und nun nach Belieben ausgestrichen werden können. Hamlet will von dieser Tafel alles streichen mit einer einzigen Ausnahme: der Rachebefehl seines Vaters soll für ewige Zeiten darauf verzeichnet sein. Nach Schopenhauer wäre das schon Wahnsinn, und in der Tat gebärdet sich Hamlet gleich darauf so merkwürdig, daß sein ganzes Wesen seinen Freunden große Besorgnis einflößt. Dem König Claudius und Polonius erscheint er in den folgenden Szenen sehr sonderbar, und Ophelia, die in dieser Frage eine ganz naive und vorurteilslose Beobachterin ist, hält ihn für völlig wahnsinnig und zwar sowohl in der pantomimischen Szene (II, 4) als auch bei der großen Aussprache mit ihm (III, 1), wo sie nach seinem Verschwinden in tiefstem Schmerz seinen Wahnsinn (ecstasy) bejammert und nicht den mindesten Zweifel daran hat, daß er hoffnungslos wahnsinnig ist.

Kuno Fischer sagt mit Beziehung auf den erwähnten Monolog Hamlets (I, 5) wörtlich folgendes[1]): «Wenn der Zustand einer solchen Vergessenheit, wie diejenige ist, welche Hamlet sich vornimmt, ein menschliches Seelenleben unfreiwillig befällt, und im Texte seines Bewußtseins der Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit völlig zerrissen wird, so daß diese in die Nacht der Lethe versinkt, um nie wieder ans Licht zu kommen, so ist der Unglückliche heillos erkrankt und geistig zerrüttet; er ist dann in der Tat wahnsinnig». Das ist sehr richtig und treffend bemerkt; nur hätte Kuno Fischer hier Schopenhauers Namen nennen können, denn der Satz, den er hier als eine Wahrheit a priori hinstellt, ist nichts weiter wie die Theorie Schopenhauers über den Wahnsinn.

Unter allen Werken Shakespeares wird «Hamlet» von Schopenhauer am häufigsten zitiert[2]). Wenn Kuno Fischer meint[3]), Schopenhauer habe sich dem Hamlet geistesverwandt gefühlt, «nicht bloß als der geniale Pessimist, der er sein wollte und war, sondern auch

[1]) Kuno Fischer, Shakespeares Hamlet. Heidelberg 1896, S. 149 ff.
[2]) W. II, S. 117. B. S. 428. N. III, S. 114.
[3]) l. c. S. 34.

schicksalsverwandt als der Sohn einer Mutter, die nach seinem Dafürhalten die Liebe des Gatten, seines edlen Vaters, nicht zu schätzen gewußt und sich an ihm und seinem Andenken versündigt habe,» so ist dies sehr wahrscheinlich, wenn es auch Schopenhauer nirgends direkt ausgesprochen hat. Nach Schopenhauer erbt jeder von seiner Mutter nur die Intelligenz, vom Vater dagegen den Charakter und damit auch die moralischen Eigenschaften. Daher zeigt uns der antike Tragiker im «Orestes», Shakespeare im «Hamlet» Mutter und Sohn im feindlichen Widerstreit, «wobei der Sohn als moralischer Stellvertreter und Rächer seines Vaters auftritt». Wenn nun aber Schopenhauer bemerkt, daß der umgekehrte Fall, wenn ein Sohn als moralischer Stellvertreter und Rächer seiner Mutter gegen seinen Vater auftritt, «empörend und zugleich fast lächerlich» sei, so ist diese Behauptung sehr sonderbar, und wohl nur durch Schopenhauers rein subjektives Empfinden zu erklären.

In bezug auf den Text und die äußere Form der Werke Shakespeares erwähnt Schopenhauer bei der Besprechung des Reimes und seiner Bedeutung in der Poesie[1]), daß es ein Zeichen von Shakespeares gutem Geschmack ist, wenn er in seinen Sonetten jeder der Quartinen andere Reime gibt, und überhaupt in der Form der Sonette seine Selbständigkeit beweist, ohne seine Sprache in die «herkömmlichen spanischen Stiefel» einzuschnüren. In den Sonetten anderer Dichter stört Schopenhauer die Häufung eines und desselben Reims, die die Wirkung des Reims abschwächt anstatt sie zu verstärken. Den Text Shakespeare'scher Werke studierte Schopenhauer mit großer Sorgfalt. Gelegentlich gibt er auch seine eigene Textkritik, die er bescheiden «dem Urteil der wirklichen Kenner» vorlegt. «In dem berühmten Monolog «to be, or not to be» ist der Ausdruck «when we have shuffled off this mortal coil» stets dunkel und sogar rätselhaft befunden und nie ganz aufs Reine gebracht worden. Sollte nicht ursprünglich gestanden haben: «shuttled off»? Dies Verbum selbst existiert nicht mehr: aber «shuttle» heißt das Weberschiffchen und «coil» ein Knäuel: wonach der Sinn wäre: «wenn wir diesen Knäuel der Sterblichkeit abgewickelt, abgearbeitet haben»[2]). Gegen Fehler in Übersetzungen Shakespeares war Schopenhauer sehr empfindlich. Es empört ihn aufs tiefste, wenn «Midsummer-Night's Dream» mit «Sommernachtstraum» übersetzt wird,

[1]) W. II, S. 505.
[2]) W. V, S. 471.

wo es doch heißen müßte «Johannisnachtstraum»[1]). Andererseits entging es Schopenhauer nicht, daß mancher Vers Shakespeares im Deutschen besser klingen kann als im Englischen, so schien es Schopenhauer, daß der Vers

> Fate, show thy force: ourselves we do not owe;
> What is decreed must be, and be this so!

in der Übersetzung gewinnt, wenn er lautet:

> Jetzt kannst du deine Macht, o Schicksal, zeigen:
> Was sein soll, muß geschehn, und keiner ist sein eigen[2]).

Shakespeares dialektische Meisterschaft imponierte dem in der Dialektik so sehr erfahrenen Schopenhauer außerordentlich. Wiederholt weist er auf die Reden des Brutus und Antonius in «Julius Caesar»[3]). Die dialektische Macht dieser Rede beruht nach Schopenhauer darauf, daß Antonius zunächst nur die Prämissen gibt, die Konklusion aber vorsichtig bis zum Schluß verspart. Ja, er macht sogar, um die Endkonklusion während der Rede zu verbergen, absichtlich vorher eine Reihe falscher Konklusionen von dem «ehrenwerten» Brutus, nur um nicht zu früh merken zu lassen, worauf er hinaus will. Er erreicht dadurch, daß der Pöbel ihm schließlich glaubt, «weil er nicht die Beschämuug hat, überzeugt worden zu sein, sondern den Stolz, sich selbst überzeugt zu haben». Die ganze Rede ist ein Beweis dafür, welche «Schleichwege» auf dieser Welt die Wahrheit gehen, wie leise sie unter den Leuten auftreten muß.

Von den großen Ideen, die Shakespeare ausgesprochen hat, wohl ohne sich ihrer Bedeutung voll bewußt zu werden, erwähnt Schopenhauer die a priori feststehende, durch keine Experimente zu beweisende Unzerstörbarkeit der Materie in der bekannten Stelle von dem großen Caesar, der «todt und Lehm» wird (Hamlet V, 1)[4]). Bedeutsam erscheint ihm auch die Replik, die Shylock, da er seines Vermögens beraubt werden soll, dem Dogen von Venedig gibt (IV, 1):

> You take my life,
> When you do take the means, whereby I live.

Hier ist die bedeutsame Idee ausgesprochen, daß die materielle Abhängigkeit zugleich auch eine persönliche ist, daher Leibeigenschaft, Grundbesitz, Pacht, Hypothekenschuldner usw. im Grunde nur ver-

---

[1]) B. S. 331.
[2]) W. V, S. 463.
[3]) W. II, S. 138. N. IV, S. 388.
[4]) W. V, S. 69.

schiedene Abstufungen eines und desselben Begriffs, der materiellen Abhängigkeit, sind.

Was nun schließlich Shakespeare als Mensch anbetrifft, so war Schopenhauer hier wie alle fast nur auf Vermutungen angewiesen, und daher stattet er Shakespeare mit allen den Eigenschaften aus, die er selbst an einem genialen Menschen gerne sehen möchte. Danach war Shakespeare ein stolzer, selbstbewußter Mensch, der auf die Fassungskraft und den Beifall seines Publikums keine Rücksicht nahm, und selbst das, was er geschrieben, in seinen Sonetten für unsterblich erklärt. Freilich scheint auch das Publikum sich nicht sehr viel um ihn gekümmert zu haben, denn sonst besäßen wir von ihm mehr Porträts und auch mehr Handschriften. Shakespeares Frau hält Schopenhauer für eine Xanthippe, eine Charakteristik, bei der wohl sein Haß gegen die Frauen das Wort geführt hat. Prosperos Mahnung an Ferdinand, keinen Gebrauch von seinen Eherechten vor der Hochzeit zu machen (Tempest, IV, 1), beruht wahrscheinlich auf eigener Erfahrung des Dichters. Shakespeare war als Dichter vor vielen anderen dadurch begünstigt, daß er «sowohl zum Modellstehn, als zum Auffassen» die intelligenteste Nation Europas vor sich hatte. Hier spricht sich Schopenhauers Vorliebe für England aus. Daß noch heute Shakespeare im Original gut lesbar ist, haben wir der Pietät der Engländer gegen ihre Sprache zu verdanken, in der seit Shakespeares Zeit sehr wenig geändert ist. In Hinsicht auf seine wissenschaftliche Bildung war Shakespeare ein Kind seiner Zeit. An die Geister im «Hamlet» und «Macbeth» hat er selbst geglaubt, weil der Glaube an Geister zu seiner Zeit allgemein war [1]).

Auf Schritt und Tritt zitiert Schopenhauer den großen englischen Dichter. Schwerlich hat jemals ein Dichter auf einen Philosophen so großen Eindruck gemacht wie Shakespeare auf Schopenhauer. An der rücksichtslosen Grausamkeit des Geschehens in Shakespeares Tragödien fand Schopenhauers Pessimismus reiche Nahrung. «Das ungeheure Schicksal» und «die entsetzliche Bosheit» erscheinen in Shakespeares Tragödien nicht als Mächte, die uns aus weiter Ferne bedrohen, sondern sie sind mit großartiger Einfachheit in uns selbst, in unser ganzes Wesen, in unseren Charakter hineinverlegt, so daß jeder Mensch seine eigene Hölle in sich selbst trägt, und sich selbst schaudernd mitten in dieser Hölle fühlt [2]). So war nach

[1]) W. II, S. 146, 641. V, S. 484, 489. N. IV, S. 275, 386. B. S. 295, 445
[2]) W. I, S. 336.

Schopenhauer das Wesen der Shakespeareschen Tragödien. Aber auch die Lustspiele hat Schopenhauer gebührend gewürdigt. Sie gehörten zu den wenigen Lichtblicken im Leben des einsamen Mannes. Und im September 1859, genau ein Jahr vor seinem Tode, schrieb Schopenhauer, der spät, erst im hohen Alter berühmt gewordene einundsiebzigjährige Mann: «Si quis toto die currens pervenit ad vesperam satis est. Nun wohl, jetzt ist es ja überstanden, das Abendrot meines Lebens wird das Morgenrot meines Ruhms, und ich sage in Shakespeares Worten:

Good-morrow, masters; put your torches out:
The wolves have prey'd; and look, the gentle day,
Before the wheels of Phoebus, round about
Dapples the drowsy east with spots of grey.»
(«Much Ado About Nothing» V, 3)[1]).

«Mit jenem Mut, der früher oder später den Widerstand der stumpfen Welt besiegt», hatte Schopenhauer sein ganzes Leben lang um die Anerkennung seiner Philosophie gerungen. Jetzt als Greis sah er sie ihren Siegeszug durch die Welt antreten. Eine versöhnliche Stimmung beschlich den Pessimisten, und Shakespeares wunderschönes Bild von dem in der Ferne sich lichtenden, schlaftrunkenen Ost erscheint vor dem verklärten Blick des versöhnten, zum Tode bereiten Greises.

[1]) W. VI, S. 211.

Kleinere Mitteilungen.

Shakespeares «Richard III.» und Senecas «Troades.»

In einem Aufsatz, betitelt «Richard III. iv, 4 and the three Marys of the Mediæval Drama» (Mod. Language Notes XXV, 173f.), hat Royster die Szene der drei in Shakespeares Tragödie ihr Schicksal beklagenden englischen Fürstinnen, der Königin Margarethe, der Königin Elisabeth und der alten Herzogin von York, mit der Klage der drei Marien vor dem Grabe Christi in den mittelenglischen York Plays verglichen. Er ist geneigt, an einen inneren Zusammenhang der beiden Szenen zu glauben: *The agreement between the two scenes is, however, unusual; and the three weeping queens may have been suggested to Shakspere by his recollection of the three mourning Marys* (S. 174).

Ich kann dieser Vermutung nicht zustimmen. Die einem gemeinsamen großen Schmerz geltende Klage der drei Marien hätte mich nie an den von verschiedenen Ursachen hervorgerufenen Jammer der drei Fürstinnen erinnert, die, durch eine blutige Vergangenheit getrennt, nur in ihrem Hasse gegen den Mörder Richard einig sind.

Aus der klassischen Welt vergleicht Royster die Klage der drei Frauen Andromache, Hecuba und Helena um den erschlagenen Hektor im 24. Gesang der Ilias. Auch diese Szene füllt der Schmerz um ein geliebtes Wesen, es kommt in den Klagen keine Disharmonie des Empfindens, kein die Tragik steigernder innerer Konflikt der Klagenden zum Ausdruck.

Über das klassische Drama bemerkt Royster: *I know of no scene . . . in classical tragedy that closely resembles Shakspere's situation in subject or in construction* (S. 173). Eine der Situation Shakespeares genau entsprechende Szene kenne ich auch nicht, aber

das lateinische Drama enthält doch einen Auftritt, der mich immer an Shakespeares Darstellung erinnert hat, weil in ihm der Schmerz der drei Frauen kein einheitlicher ist, sondern der Zwiespalt der Empfindungen, der die eine der Klagenden von den beiden anderen trennt, ebenso stark betont ist wie bei Shakespeare. Es handelt sich um die vorletzte Szene von Senecas «Troades», um die Szene der drei Frauen Helena, Andromache und Hecuba.

Helena kommt mit der trügerischen Botschaft, daß Pyrrhus, der Sohn des Achilles, Polyxena zur Gattin begehre. Andromache überhäuft sie mit den schwersten Vorwürfen als die Ursache alles Leides der beiden Völker. Helena beklagt ihr eigenes Los, sie habe das Schwerste zu erdulden gehabt — *causam tamen possum tueri iudice infesto meam graviora passa* —, während Andromache ihr eigenes und der Hecuba Schicksal als das leidvollste beweint — *nos Hecuba nos nos Hecuba lugendae sumus.* Als dritte Klagende erhebt Hecuba selbst ihre Stimme, die unselige Gattin und Mutter, die zur Dienerin herabgesunkene Königin.

Die auffälligste Ähnlichkeit zwischen der klassischen und der englischen Szene ist, daß Helena von den beiden anderen klagenden Frauen durch ihr persönliches Leid getrennt ist wie die Königin Margarethe durch ihre Vergangenheit von dem Schmerz ihrer Gefährtinnen. Senecas Helena hebt selbst die verschiedenen Ursachen ihres Jammers hervor: *Luget Andromacha Hectorem et Hecuba Priamum, solus occulte Paris lugendus Helenae* — bei Shakespeare klagt Margarethe um den Sohn und den Gatten, die Herzogin um ihre Söhne, Königin Elisabeth um ihre von Richard ermordeten Knaben. In beiden Szenen ist jede der Frauen in ihren Schmerz versunken, wir vernehmen keine harmonisch hinfließende Klage, sondern einen Wettkampf der Klagen, dessen Dissonanzen sich unserem Gedächtnis tief einprägen.

Die Bedeutung der beiden Szenen für den Aufbau der beiden Tragödien ist eine sehr verschiedene. Während bei Seneca in den Reden der Helena durch ihre Enthüllungen über das Los der Polyxena und die Zukunft der gefangenen Trojanerinnen die Entwicklung des Planes gefördert wird, bildet bei Shakespeare die Klage der Fürstinnen ein von der Handlung vollkommen unabhängiges Intermezzo mehr lyrischer Art. Um so mehr sind wir vielleicht berechtigt in dieser überflüssigen Szene eine Nachwirkung eines starken literarischen Eindrucks zu erkennen. Shakespeare kann die Troades im Originaltext gelesen haben oder in der 1559 zuerst ge-

druckten, 1581 in Newtons Sammlung der englischen Seneca-Versionen aufgenommenen Übersetzung Jasper Heywoods.

Über andere Seneca-Anklänge in «Richard III.» vgl. John W. Cunliffe, «The Influence of Seneca» etc., p. 73 ff.

Straßburg. E. Koeppel.

Bottoms «Ercles» und Studleys Übersetzung von Senecas «Hercules Oetaeus».

Als Shakespeare seinen Bottom eine Vorliebe für Tyrannenrollen bekunden ließ in den Worten: *Yet my chief humour is for a tyrant: I could play Ercles rarely, or a part to tear a cat in, to make all split*, und ihn nach der Deklamation bombastischen Unsinns noch hinzufügen ließ: *This is Ercles' vein, a tyrant's vein* («Midsummer-Night's Dream» I, 2), dachte der Dichter wohl zweifellos an die Greueltaten und das Toben des wahnsinnigen Hercules und des von dem Nessushemde vergifteten und von den Schmerzen in Raserei versetzten Hercules in Senecas Tragödien «Hercules Furens» und «Hercules Oetaeus». Beide Tragödien waren auch in der 1581 veröffentlichten Sammelausgabe der englischen Seneca-Übersetzungen enthalten.

Wenn wir uns zu der von John Studley gelieferten Übersetzung des «Hercules Oetaeus» wenden, so bemerken wir, daß Studley oft für den Namen des Halbgottes eine der Bottomschen Verderbnis sehr nahestehende Form gebraucht: neben der vollen Form Hercules erscheint bei ihm sehr häufig, im Ganzen mehr als 20 mal, die verkürzte Form *Hercles*, wie z. B. in den Versen:

But Deianira *Hercles* Wyfe all bedlem like doth stande (p. 192a)[1]
If Ioles beauty kyndle heate and *Hercles* hart doth move (p. 196b)
Is dead: and Nessus burning bane devouers *Hercles* boanes (p. 200a).

Auch in Studleys Übersetzung der «Medea» (p. 135a) finden wir diese übel klingende Form, die Shakespeare noch ihres Anlautes beraubte und dadurch verspottete, daß er sie Bottom in den Mund legte. Trifft diese Vermutung das Richtige, so wäre damit das bisher fehlende Verbindungsglied zwischen Shakespeare und dem englischen Seneca gefunden.

[1]) Vgl. den Neudruck von «Seneca his Tenne Tragedies» in den Publications of the Spenser Society, Issue No. 43/44, [Manchester] 1887.

Auch noch an anderen Stellen des «Midsummer-Night's Dream» denken wir an diesen, im letzten Akt bei der Ironisierung der Alliterationsmanie der zeitgenössischen Dichter, die Shakespeare schon in dem schrecklichen Stabreimgedicht des Holofernes lächerlich gemacht hatte. Die Seneca-Übersetzer waren nämlich in dieser Hinsicht auch arge Sünder[1]), ihre schleppenden Septenare sind durch die übermäßige Verwendung der Alliteration noch schwerfälliger geworden. Sechsstäbige Verse wie

The *f*lashing *f*lames and *f*urious *f*orce of *f*iery *f*ervent heate (p. 143 b)
Lust *f*avoring *f*olly *f*ilthily did *f*alsely *f*orge and *f*ayne (p. 58 b)

und fünfstäbige Verse wie

Outraging in my *b*oyling *b*rest my *b*urning *b*ones doth *b*eate (p. 143 b)
When Troyan *b*uildings *b*lasing *b*right did *b*urne away and *b*royle (p. 149 a)

bei Studley wirken ähnlich wie Shakespeares Parodie:

Whereat, with *b*lade, with *b*loody *b*lamefoul *b*lade,
He *b*ravely *b*roached'd his *b*oiling *b*loody *b*reast (V, 1, 147).

Man wird wohl annehmen dürfen, daß Shakespeares Spott neben anderen auch die auffällige Gruppe der Seneca-Übersetzer treffen sollte.

Straßburg. E. Koeppel.

Zu den Sonetten.

Als Quelle der Sonette 153 und 154 hat Hertzberg (Shakespeare-Jahrbuch XIII, S. 158—162) ein griechisches Epigramm des Marianus ermittelt. Das Original war dem Dichter nicht zugänglich. Allerdings war eine lateinische Übersetzung vorhanden (siehe Dowden, The Sonnets of William Shakspere. London 1881, S. 305), aber das Epigramm war auch in das Italienische übertragen, und zwar in den «Versi et Regole della Nuova Poesia Toscana» von Claudio Tolomei, Roma 1539 ohne Seitenzahl, Bogen M IIII:

[1]) Vgl. die Zusammenstellung ihrer Stabreimverse in der Straßburger Dissertation von Ernst Jockers, Die englischen Seneca-Übersetzer des 16. Jahrhunderts, 1909, pp. 36 f. (Heywood), 63 (Nevyle), 74 f. (Nuce), 121 ff. (Studley), 143 (Newton).

Tradotto da M. Statio Romano.

De l'acque di Baia.

Al lido gia di Baia, sotto un bel Platano Amore
Dormendo stanco presso posò la face.
Naiade Calliroe, de li gioveni amanti pietosa,
Toltola, l'immerse nel vago freddo rio.
Ilqual, mentre dee smorzarla, accesi et arse,
Quinci le belle acque sempre coccenti sono.

Berlin. M. J. Wolff.

Das Wintermärchen in der Türkei.

Ich bin im Besitze eines türkischen Buches, dessen Titel, transkribiert, wie folgt, lautet:

Šakespejar
nam ingiliz edib azamynyn asary nadiresinden
qyš masaly
ünvanly piesenin romana tahvili dir
müterğimi
nadir
mearifi nezaret ğelilesinden ita bujrulan fi 25 rebi ülaχyr sene 1299
tariχli ruχsatname ile tab olunmyš dyr
matbaaji isad izzet babi ali ğaddesinde numro 20
sene 1299

oder auf deutsch:

Das Wintermärchen genannte Schauspiel aus den Erzählungswerken des erhabenen englischen Schriftstellers namens Shakespeare in einen Roman verwandelt, übersetzt von Nadir, gedruckt mit gnädiger Erlaubnis des hohen Unterrichts-Ministeriums vom 25 rebi ülaχyr 1299 (= 16. März 1882) in der Druckerei von Isad Izzet auf der Straße der Hohen Pforte Nummer 20. Im Jahre 1299.

Der Übersetzer hieß Nadir Efendi und war seinerzeit ein sogenannter Studienzensor in einer türkischen Schule. Aber schon gleich zu Anfang des Buches erfahren wir, daß es sich um eine türkische Übersetzung der François Victor Hugo'schen Übertragung von Greenes Pandosto handelt. Auch die Verweisungen auf die entsprechenden Namen bei Shakespeare hat der türkische Übersetzer von dem Franzosen übernommen, obwohl sonst nirgends auf das Schauspiel selbst eingegangen wird. Hie und da finden sich einige, für den türkischen Leser bestimmte Erklärungen mythologischer Dinge. Die Übersetzung

ist übrigens in einem, mit arabischen Floskeln gezierten Efendi-Türkisch geschrieben.

Aber auch unter den von Dr. Kúnos mit außerordentlichem Fleiße gesammelten türkischen Märchen steht eins, das eine gewisse Ähnlichkeit mit der Fabel des Wintermärchens aufweist. Ich meine das Märchen 29 der Sammlung[1]), und da weder die ungarische[2]) noch die deutsche[3]) Übersetzung des Sammlers selbst für unsere Zwecke verwendbar ist, gebe ich hier eine kurze Inhaltsangabe dieses Märchens, wobei ich mich auf das wesentlichste beschränke.

Ein Holzhauer hatte drei Töchter, die sich eines Abends in ihrem Hause unterhielten. Die älteste sagte, wenn der Königssohn sie heiratete, würde sie ihm einen so großen Teppich weben, daß sich darauf die ganze Armee niedersetzen könnte. Die zweite versprach ein ebenso großes Zelt zu nähen und schließlich die dritte, dem Prinzen Zwillinge zu gebären — ein Mädchen mit glänzenden Haaren und einen Knaben mit einem Stern auf der Stirn. Der König, der das Gespräch gehört hatte, ließ die älteste Schwester rufen und gab sie seinem Sohne. Das Mädchen war aber zu bequem und weigerte sich den versprochenen Teppich zu weben, so daß man sie nach Hause zurücksandte. Ähnlich ging es mit der zweiten Schwester. Die jüngste aber hielt das Versprechen und gebar dem Prinzen ein Mädchen mit glänzenden Haaren und einen Knaben mit einem Stern auf der Stirn. Ihre neidischen Schwestern überredeten nun die Hebamme, die Kinder auf den Kirchhof zu bringen und an deren Stelle ein Kätzchen und ein Hündchen zu legen. Der erzürnte König befahl, seine Schwiegertochter bis an den Gürtel in die Erde zu graben, und jeder, der vorbeiging, sollte ihr dreimal ins Gesicht spucken.

Die Kinder starben aber nicht, sondern wurden von einer Ziege ernährt, die einem alten Mann gehörte. Dieser nahm sie alsbald in sein Haus auf und erzog sie als seine eigenen Kinder. Als der Prinz einmal auf die Jagd ging und die Kinder sah, wurde er von ihrer Schönheit so betroffen, daß er sie kaufte und in seinem Palaste weiter erziehen ließ. Unterdessen starb der Alte und seine Frau. Als aber die Schwägerinnen des Prinzen die Sache erfuhren, gaben sie einem alten Weibe viel Geld, um den Knaben aus der Welt zu schaffen. Die Alte überredete das Mädchen, sie solle sich von ihrem Bruder einen musikspielenden Zweig aus dem Garten der Prinzessin Čengiğane

[1]) Oszmán-török Népmesék. Budapest 1887, S. 136.

[2]) Török Népmesék. Budapest 1889, S. 46.

[3]) Türkische Volksmärchen aus Stambul. Leiden, S. 63.

erbitten. Nachdem diese Aufgabe vollbracht war, mußte der Knabe die Čengiğane selbst holen, was er auch glücklich vollbrachte. Nun übernimmt die Prinzessin die Rolle der Paulina. Sie ladet den Prinzen, der nach dem Tode des Vaters König geworden, zu einem Gastmahl und bewirtet ihn so königlich, daß er ihr eine Gegeneinladung macht. Die Prinzessin bereitet die Kinder darauf vor, indem sie ihnen erklärt, daß der König und die begrabene Frau ihre Eltern sind. Dann gibt sie ihnen zwei Rosensträuße, bedeckt die glänzenden Haare des Mädchens und den Stern des Knaben und weist sie an, die Sträuße der begrabenen Frau zuzuwerfen. Sobald sie dies tun, erkennt die Mutter den Geruch ihrer Kinder. Jetzt führt die Prinzessin die Kinder zu dem König und erklärt ihm, es seien seine eigenen Kinder und die begrabene Frau ihre Mutter, zeigt ihm auch die glänzenden Haare des Mädchens und den Stern des Knabens. Der König küßt die Kinder, läßt die Frau ausgraben und wiederherstellen und heiratet sie von neuem. Die Tanten und die Alte werden an Maultiere gebunden und in Stücke zerrissen.

Ähnliche Motive finden sich übrigens auch in den schon zu Shakespeares Zeit leicht zugänglichen Romanen «Octavianus» und «Valentin und Orson», und es ist möglich, daß der englische Dramatiker durch eine solche Geschichte veranlaßt wurde, die Greene'sche Erzählung zu vervollständigen. Das Wiederbeleben der toten Helden war ein bei den Ritterromanschreibern sehr beliebter Kunstgriff. Am prägnantesten hat ihn wohl Feliciano de Silva verwendet, der in seiner zweiten Celestina vorgab, die vermeintlich getötete Kupplerin sei die ganze Zeit über, wo sie verschollen war, bei einem Freunde geblieben. In seinem großen Roman kommen zugleich sowohl Schäfereien wie lebendige Standbilder vor.

Das Verhältnis der Ritterromane zu den Märchen ist noch nicht aufgeklärt, obwohl schon ein Zeugnis des Lope de Vega in der Einleitung zu seinen Novellen uns lehrt, daß in alter Zeit die Rittertaten mündlich erzählt wurden. Man hat leichthin aus gewissen Ähnlichkeiten zwischen Schneewittchen und Cymbeline geschlossen, Shakespeare habe jenes Märchen gekannt; dann müßte es jedoch der spanische Verfasser des Ritterspiegels auch gekannt haben, wie aus dem folgenden Auszuge sich ergibt:

Arrivés qu'ils furent à la place, ils y apperçurent quatre grands piliers chacun desquels était fait d'un gros Rubis, sur lesquels il y avait sépulcre de cristal, dedans lequel semblait y avoir une Dame qui avait le cœur traversé d'une épée nue; et sur iceluy y avait aussi un chevalier étendu tout de son

long, la face tournée vers le ciel couvert d'un habit et manteau royal, avec une couronne d'or sur la tête, etc. (Le Chevalier du Soleil, vol. IV f. 303.)

Ähnliches ist es, wenn man im 33. Kapitel von Palmerin de Oliva liest, daß der König seinen Bruder Netrido verbannte, weil er ihn einmal auf seinem Throne sitzend fand; man denkt dabei unwillkürlich an ein von Bischof Servanzdianz veröffentlichtes armenisches Märchen.[1]) Ganz so steht es mit dem 5. Kapitel von Primaleon, wo ein Prinz eine Alte die Treppe hinunterwerfen läßt: man denkt an das Märchen 83 der Kúnos'schen Sammlung.

Worcester, Mass., U. S. A. Joseph de Perott.

Ein indischer Hamlet.

Eine der anmutigsten Moralerzählungen im Mahabharata ist die von Cirakārin oder dem Jüngling Langbedacht (XII, 265). Dieser erhält von seinem Vater den Auftrag, die Mutter zu töten, die sich schwer vergangen hat. Er aber ist von Natur langsam, zögert und erwägt lange bei sich, ob er des Vaters Geheiß ausführen und einen Muttermord begehen oder gegen den Vater ungehorsam sein solle. Im Mittelpunkt der Erzählung steht ein Monolog des Jünglings, in dem er seine widerstreitenden Empfindungen ausspricht (Winternitz, Geschichte der indischen Literatur 357). Daß hier keine Quelle zum Hamlet ermittelt sein soll, ist selbstverständlich; aber interessant ist es doch, daß gerade das Zögern und der Befehl des Vaters, die Züge, die sich in der Orestsage nicht finden, hier vorhanden und betont sind.

Wer überdies in der klassischen Literatur der Inder sich umtut, wird noch manche Parallele zu Shakespeare finden. Auch das tiefsinnige Gespräch des orientalischen Weisen mit dem Schädel (Grube, Geschichte der chinesischen Literatur 158), das an Hamlets Kirchhofszene gemahnt, läßt sich heranziehen. Die indische Dichtung ist leider noch nicht genügend in Übersetzungen dem allgemeinen Verständnis zugänglich geworden. Aber das wenige schon Vorhandene läßt auf reiche Goldlager schließen.

Berlin. C. Fries.

[1]) Hamov-Hodov. Konstantinopel 1884, S. 146.

Shakespeare und Buchanan.

The evil that men do, lives after them,
The good is oft enterred with their bones.

Mit diesen Worten Mark Antons kann man folgende Verse aus Buchanans «Baptistes» am Ende des dritten Akts vergleichen:

Quod bene patraris, gratia ilico perit,
Quod male patraris, nullus obliviscitur.[1])

Zu dem Gedanken sei es gestattet, noch einige Parallelen aus der antiken Literatur beizubringen. Bei Stesichoros heißt es:

θανόντος ἀνδρὸς πᾶσ' ἀπόλλυται ποτ' ἀνθρώπων χάρις (fr. 24)

und im Aias des Sophokles jammert Teukros:

φεῦ· τοῦ θανόντος ὡς ταχεῖά τις βροτοῖς
χάρις διαρρεῖ καὶ προδοῦσ' ἁλίσκεται (1266 f.).

Berlin. C. Fries.

Vorläufer moderner Inszenierungen Shakespeare'scher Stücke.

Neben Eduard Devrient in Karlsruhe und Franz Dingelstedt in Weimar hat sich auch Friedrich Haase um die Inszenierung Shakespeare'scher Stücke verdient gemacht, als er 1870—76 das Leipziger Stadttheater leitete. Ein Hinweis namentlich auf die Leipziger Aufführung des Hamlet im Jahre 1871 ist wohl an dieser Stelle gerechtfertigt, da weder A. v. Weilen in seiner preisgekrönten Schrift «Hamlet auf der deutschen Bühne», noch ich in meinem im Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte erschienenen Buch gleichen Namens, diese Aufführung erwähnt haben. Gleichwohl ist sie, wie auch die spätere des «Kaufmanns von Venedig» und «Richard III.», nicht ohne nachhaltigen Einfluß auf die Inszenierung Shakespeare'scher Stücke in Deutschland gewesen. Friedrich Haase war nämlich der erste, der die Anregungen, die die englische Bühne bot, auf deutschen Boden verpflanzte, und zwar bereits im Jahre 1867, als er in Coburg Direktor des Herzoglichen Hoftheaters war. Schon

[1]) S. Neue Jahrbücher 1900, II, 565.

um diese Zeit inszenierte er den «Kaufmann» nach dem Kean'schen Vorbild, das er im Prinzeßtheater in London kennen gelernt hatte, und der Coburger Aufführung wohnte der junge Herzog von Meiningen bei, der eben zur Regierung gekommen war. Diese Inszenierung hatte das lebhafteste Interesse des damals noch ganz theaterfremden Herzogs von Meiningen erregt, und er richtete an Haase die Frage, ob es wohl möglich sei, auch die deutschen Klassiker und andere Stücke nach diesem Muster zu inszenieren, das neben stilvoller Ausstattung besonderen Nachdruck auf die geschlossene Ensemblewirkung legte. Mit Sixtus V. machte dann der Herzog im Jahre 1868 seinen ersten Versuch; es ist bekannt, welche gewaltige Anregung die deutsche Bühne von den Meiningern empfing, die nicht nur eine Renaissance der deutschen Klassiker, sondern auch im gewissen Sinne die Shakespeares bedeutete. Es sei nur auf «Julius Caesar» und die Lustspiele hingewiesen.

Friedrich Haase war ein Schüler Tiecks und hatte dessen Grundsätze in sich aufgenommen. Seine Leipziger Inszenierung im Jahre 1871 ist darum bedeutungsvoll, als sie den Versuch machte, das vielfach von unsinnigen Strichen entstellte Stück in seiner Reinheit möglichst wiederherzustellen. Gerade um jene Zeit war auf den deutschen Bühnen das schauspielerische Virtuosentum zur höchsten Blüte gediehen, dramaturgische Einsicht dagegen — bis auf vereinzelte Ausnahmen — aufs tiefste gesunken. Haase stellte u. a. die auch heute noch so häufig gestrichene Matrosenszene wieder her, die für die Kenntnis der Handlung des Stückes, wie auch für den Charakter Hamlets von großer Wichtigkeit ist; aber auch sonst nahm er an der Hand der Tieck'schen Einrichtung eine gründliche Revision des Textes vor, er behielt den Schluß mit dem Auftritt Fortinbras bei, was damals ganz ungewöhnlich war.

Ungewöhnlich war auch die stilvolle Ausstattung in Kostüm und Dekoration, die dem Stück zuteil wurde; um jene Zeit sahen sich die «Klassiker» auf den deutschen Bühnen gar stiefmütterlich behandelt; aber die Vorstellung bot nicht nur in textlicher und szenischer, nein auch in schauspielerischer Hinsicht Bemerkenswertes. Haase selbst spielte den Hamlet, Adolf Klein, einer der besten Darsteller der Rolle, den König, Franziska Ellmenreich in ihrer Jugendblüte die Ophelia, Polonius war durch den alten Hänsler, der Schauspieler durch den ungemein talentvollen Carl Mitell vertreten.

Die Leipziger Illustrierte Zeitung brachte ein Szenenbild aus der Vorstellung und schrieb in der Nummer 1455, 20. Mai 1871:

«Nicht daß man alles oder auch nur das meiste an Haases Auffassung und Wiedergabe von Hamlets Charakter gebilligt hätte; aber eine Seite desselben hat Haase aufgedeckt und herausgearbeitet, wie unseres Wissens kein Hamletdarsteller vor ihm, wir meinen den liebenden Hamlet. Vischers, des Ästhetikers, Ruf: Ist kein Ritter da für Ophelia? kann nunmehr für erledigt gelten. Die überzeugende Herausarbeitung gerade dieser Seite des Hamletcharakters von seiten Haases muß um so mehr überraschen, als er ein Lieblingsschüler Tiecks genannt zu werden pflegt und just Tieck der größte Verdächtiger der makellosen Unschuld Ophelias ist. Dagegen war der Direktor Haase in bezug auf die szenischen Arrangements genau den Angaben seines früheren Lehrers Tieck gefolgt; so war u. a. die Saalbühne zur Aufführung des Stückes im Stück aus dem Hintergrund nach der ersten Seite verlegt, wodurch der Zusammenhang der Handlung weit lebendiger hervorgehoben wurde.»

Auch Immermann und Eduard Devrient hatten die Bühne seitlich angeordnet, Haase folgte aber einer englischen Anregung, als er die kleine Bühne von den Schauspielern auf der Szene aufrichten ließ. In anderen szenischen Einzelheiten finden sich «moderne» Züge. So heißt es im Regiebuch, Seite 407, beim Auftritt des Hofes zum Schauspiel: «Güldenstern führt Ophelia, die an Hamlet vorübergeht, stutzt, sucht ihn aber zu meiden. Hamlet und Horatio empfangen die Gäste und erklären ihnen während der Musik, daß eine Theatervorstellung stattfinden werde. Die Versammlung bewegt sich bunt durcheinander. Dann erscheint Polonius, klopft mit dem Stab auf, der Hofstaat ordnet sich zur Cour. Endlich erscheinen König und Königin, worauf die Gesellschaft, nachdem die Majestäten den Anfang machen, sich setzt, zum Teil auch in Gruppen stehen bleibt.»

Sonst war noch eine szenische Neuerung beim Erscheinen des Geistes versucht worden: nach englischem Vorbild befand sich der Darsteller auf einem verdeckten unsichtbaren Wagen, er schritt nicht, er wurde geschoben.

Nachhaltiger als die Inszenierung des «Hamlet» wirkte die des «Kaufmanns»; gab sie auch in textlicher Hinsicht nicht besonderen Anlaß zu Neuerungen, so fiel sie durch szenische Neugestaltungen auf und durch die Pracht der Ausstattung.

Die Leipziger Illustrierte Zeitung schrieb in Nummer 1493 am 10. Februar 1872:

«Im Dezember vorigen Jahres fand auf der Leipziger Bühne eine Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» statt, die sich in ihrer reichen Ausstattung die Kean'sche Inszenierung zum Muster genommen hatte, und schon ihrer Neuheit wegen ein allgemeines Interesse verdient. Bei dieser Aufführung stand das reiche szenische Arrangement, das in ähnlicher Weise noch auf keiner deutschen Bühne versucht worden war, mit den künst-

lerischen Anforderungen nicht im Widerspruch; die überaus glänzende Entwicklung der dekorativen Mittel hatte etwas poetisch anregendes und diente fast durchgehends zur stimmungsvollen Illustration der einzelnen Szenen. Nur das bunte Treiben zu Anfang des Stückes, die breite Veranschaulichung des öffentlichen Lebens vor dem eigentlichen Beginn der Handlung mußte unmotiviert erscheinen, ohne inneren und äußeren Zusammenhang mit dem Auftreten Antonios und seiner Freunde. Die übrigen Szenen dagegen, namentlich die Entführung Jessikas, die inmitten eines heiterbewegten Carnevalstreibens spielte, war höchst wirksam und mit phantasievoller Lebendigkeit der Stimmung und angemessen arrangiert. Die trefflichen Dekorationen: der Canal Grande, der Platz am Dogenpalast, die Rialtobrücke, der prächtige Staatssaal, die luxuriöse Ausstattung der Zimmer Porzias, die glückliche Anordnung der mondbeleuchteten Gartenszene am Schluß des Stückes, das alles bildete einen glänzenden und geschmackvollen Rahmen, der das farbenreiche Gemälde der Dichtung nur um so lebhafter hervortreten ließ. Das Heitere, Prächtige, das so in dem äußeren Eindruck vorherrschend blieb, diente zugleich dazu, den Lustspielcharakter des Dramas nachdrücklich hervorzuheben.»

Dieser Gesamtdarstellung fügte sich Haases Shylock ein, der die Rolle nicht, wie es damals auf der deutschen Bühne üblich war, mit tragischem Anstrich gab. Im Szenarium finden sich wieder «moderne» Züge: «Mönche, Soldaten, Volk, Polichinelles, Fruchtverkäufer, Masken, alles bunt durcheinander. Ronden, die für den Dogen Platz machen, der unter einem Baldachin vorüberzieht. Beim Erscheinen des Dogen fällt alles auf die Knie.» Das dürften wohl die freien Bürger der Republik Venedig kaum getan haben, allein man sieht, schon damals wurde einem äußerlich wirksamen Regieeinfall zulieb, die innere Wahrhaftigkeit zum Opfer gebracht.

Völlig neu war es ferner, daß die handelnden Personen in Gondeln auf den Schauplatz kamen, soweit die Szenen in Venedig spielten. Lorenzo und Jessika fuhren auch in einer Gondel von dannen. In diesen sehr glücklich und lebendig arrangierten Auftritt wurde ein Trick der englischen Bühne angebracht. Über die im Hintergrund befindliche perspektivisch verkleinerte Brücke stürmte ein Maskengewühl von Kindern, gleich kostümiert wie die erwachsenen Darsteller, die im nächsten Augenblick im Vordergrund über die große Brücke zogen. Dadurch wurde der Eindruck erweckt, als sei der ganze Schwarm aus der Entfernung mit Windeseile herzugeströmt.

Dramaturgisch ist bemerkenswert, daß in den Porziaszenen die Auftritte der Freier nicht, wie es heute noch vielfach geschieht, mit dem Bassanios zusammengelegt wurden. Die Gerichtsszene übrigens war genau in derselben Weise angeordnet, wie sie jetzt Reinhardt gibt. Doge und Senat saßen in der Mitte der verhältnismäßig

kurzen Bühne. Antonio und die Seinen waren rechts, das Volk links, Gruppierung und Entwicklung vollzog sich genau in der gleichen Art wie heute diese Szene in der Aufführung am Deutschen Theater sich abspielt. Das in Nummer 1493 der Illustrierten Zeitung enthaltene Szenenbild läßt das aufs deutlichste erkennen.

In «Richard III.» hatte sich Haase fast ganz an Dingelstedt angelehnt, nur ging er mit ein paar pomphaften Aufzügen über die Maßnahmen des Vorgängers hinaus. In der Schlußszene ließ er wieder nach englischem Muster Richmond, wie er Richard im Traum erscheint, im entfernten Zelt, in der Person eines Kindes sichtbar werden.

Für die Geschichte der Inszenierung, die noch zu schreiben ist, mögen die vorstehenden Ausführungen einen kleinen Beitrag bilden.

Leipzig. Adolf Winds.

Die Quelle des Play of Lucrece.

In den Literaturgeschichten wird unter dem Titel «The Play of Lucrece» oder ähnlich ein Drama angeführt, von dem sich nur ein kleines Bruchstück eines Druckes, vermutlich aus der John Rastellschen Offizin erhalten hat; ein Faksimile findet man jetzt in Bangs Materialien, Bd. XII (1905), einen Neudruck in den *Collections* der Malone Society, Vol. I, p. 137 ff. (1908). In diesem Bruchstück wird vorgeführt, wie ein Jüngling, Publius Cornelius, der in Lucretia verliebt ist, einen vertrauten Freund auffordert, die Gefühle dieser Lucretia zu erforschen; nachdem Publius Cornelius sich entfernt hat, tritt Lucretia ein, und der Freund wendet sich zu ihr in einer längeren Ansprache. Der vollständige Titel des Dramas, zu dem dieses Bruchstück gehört, lautete nach Halliwell-Phillips, dem ein jetzt verschollenes vollständiges Exemplar vorgelegen zu haben scheint: «A godely interlude of Fulgeus, Cenatoure of Rome, Lucres his doughter, Gayus Flaminius and Publius Cornelius, of the Disputacyon of Noblenes». Über die Quelle dieses Dramas wurden schon mancherlei Vermutungen geäußert, mir scheint es keinem Zweifel zu unterliegen, daß es auf eine Schrift des Humanisten Bonacursus de Montemagno aus Pistoja «de vera nobilitate» zurückgeht. Allerdings kenne ich diese Schrift bloß aus dem kurzen Bericht in Freytags Apparatus literarius I, 404, sowie aus ihrer Verwertung in Felix

Hemmerlins Abhandlung «de nobilitate» (abgeschlossen 1450, vgl. Reber, Felix Hemmerlin, S. 37) und in der vierzehnten Translation des Niklas von Wyl, der allerdings seine Quelle nicht nennt. Die Hauptpersonen bei Bonacursus sind zwei römische Jünglinge, der stolze Scipio (Publius Cornelius) aus patrizischem Geschlecht und der tugendhafte Flaminius aus plebeischem Geschlecht; beide bewerben sich um die schöne Jungfrau Lucretia und geben dadurch Anlaß zu weitläufigen Verhandlungen über die Frage, ob die vornehme Geburt oder das persönliche Verdienst wichtiger sei.

Krakau. W. Creizenach.

Eine Tragödie Shirleys auf der deutschen Bühne.

Die Dramen Beaumonts und Fletchers und ihrer Nachfolger waren, nach den bisher bekannt gewordenen Nachrichten zu urteilen, auf dem Repertoire der englischen Komödianten in Deutschland nur sehr spärlich vertreten. Doch muß man es von vornherein für sehr unwahrscheinlich halten, daß die wandernden Schauspieler sich diese effektvollen Machwerke entgehen ließen, und es wird sich gewiß unter den Repertoirestücken, deren Quelle bis jetzt nicht bestimmt ist, noch eines oder das andere hierher gehörige nachweisen lassen.

In einem Falle kann ich heute einen solchen Nachweis geben. Unter den deutschen Theaterstücken aus der Zeit um 1700, die sich in der Wiener Hofbibliothek handschriftlich erhalten haben, befindet sich eines unter dem Titel «Tragico-Comoedia von Conte Montenegro» (Nr. 135), in welchem schon aus den Bühnenanweisungen «enter» und «exit» oder «abit» der englische Ursprung sich ergeben mußte. In der Tat beruht es auf Shirleys Tragödie «The Maid's Revenge», die 1626 zuerst aufgeführt wurde und 1639 im Druck erschien [1]). Den Stoff entnahm Shirley aus den «Triumphs of God's Revenge against Murder» von John Reynolds, einer Sammlung von schauerlichen Kriminalfällen, die 1621 erschienen war, und die auch schon Middleton für sein berühmtestes Drama, den «Changeling», verwertet hatte. Die Handlung dreht sich darum, daß die schöne Berinthia durch die verbrecherischen Ränke ihrer neidischen Schwester Catalina um ihr Liebesglück betrogen wird und furchtbare Rache nimmt; am

[1]) Vgl. Ward s. v. Shirley im Dictionary of National Biography.

Schluß ist der Schauplatz von Leichen bedeckt. Der Hauptträger des komischen Elements in dieser greuelvollen Handlung ist der Graf Montenegro, ein miles gloriosus, der die verbrecherische Catalina umwirbt und von ihr in Ermangelung eines besseren Liebhabers als Werkzeug bei ihren Anschlägen verwendet wird. Diese Mischung des burlesken und des grausigen Elements wirkt schon im Original abstoßend genug; soweit ich mich erinnern kann, sind in der deutschen Handschrift, die ich vor Jahren gelesen habe, beide Elemente noch stark vergröbert, wie dies ja dem Charakter der deutschen Repertoirestücke jener Zeit vollkommen entspricht.

Krakau. W. Creizenach.

Nekrologe.

Clara Ziegler.

Laube erzählt uns in seinem Buche über das Burgtheater, wie gut es Schreyvogel gehabt habe: schauspielerische Talente seien zu seiner Zeit in erstaunlicher Fülle gediehen, er habe fast für jedes Fach erste Kräfte gefunden und es schien, «als ob die von den Franzosenkriegen erschöpfte deutsche Welt all ihre Fähigkeiten mit Bewußtsein der darstellenden Kunst anheim gegeben hätte». Die wichtigste Schauspielerin unter diesen Talenten war Frau Sophie Schröder. Aber sie konnte, wie Laube sagt, nicht wie Caesar von sich sagen: «Ich kam, sah und siegte.» Im Gegenteil: sie kam, wurde gesehen und ging. Ihr Äußeres war auch in ihrer Jugend nicht vorteilhaft, und die kleine robuste Gestalt machte als Liebhaberin keinen vorteilhaften Eindruck in Wien. Darum ging sie auch später in das Fach der Heldin und Heldenmutter über, in welchem sie in der deutschen Theatergeschichte obenan steht. Rein körperlich war sie also gewiß nicht für das Theater und für die Darstellung von Heroinen geboren, aber ihr geistiger Fonds war so groß, daß man die Erscheinung darüber vergaß, ja sie gewann soviel an Haltung, daß sie namentlich in der Bewegung sogar ästhetisch schön zu wirken imstande war. In den bekannten, an sie gerichteten Worten des Königs Ludwig I. von Bayern: «Schröder, Ihre Grazie liegt in Ihrem klassisch schönen Oberarm!» liegt halb eine Schmeichelei, halb eine Grobheit.

Als das Ehrenmitglied der Münchener Hofbühne, Frau Clara Ziegler, am 19. Dezember 1909 in ihrer Münchener Villa starb, fiel u. a. auch das Wort, mit ihr sei die letzte Heroine gestorben. Vielleicht ist etwas Wahres daran, namentlich wenn man dies so versteht, daß die letzte Schauspielerin aus dem Leben geschieden sei, der die Natur das Heroinen-Ausmaß in allen seinen äußeren Gaben mit in die Wiege gelegt hat. Insofern kann sie heute als

ein historischer Kontrast zur Schröder gelten. Bei dieser war es von vornherein die geistige Kapazität, die sie zu der Rolle, welche sie in der Welt gespielt hat, befähigte. Bei der Ziegler aber waren alle Vorbedingungen zu einer wahrhaft klassischen Heroine gegeben, der Geist aber, der nicht nur den Körper baut, sondern ihn auch lenkt und bewegt, mußte erst über sie kommen. Als die letzte Heroine mag sie unserer Zeit schon deshalb gelten, weil diese es nachgerade verlernt hat, mit einem festumrissenen Fach der Heroine überhaupt zu rechnen. Da, wo auch unsere Klassiker im realistischen Lustspielton eines modernen Stückes gesprochen werden, braucht man keine Heroinen mehr, die etwa noch in dem Riesenmaß der Leiber über die andern Darsteller hinausragen, und die Frage mag offen bleiben, ob keine Heroen und keine Heroinen mehr geboren werden, weil keine Stücke mehr für sie geschrieben werden, und der alte Stil in der Schauspielkunst für immer dahin ist, oder ob umgekehrt, weil wir in der Auffassung der Kunst, insbesondere der Schauspielkunst und des Lebens, immer mehr von unseren Vätern und Großvätern abrücken, infolge der wunderbaren Anpassungsfähigkeit der Natur nun auch keine Heroinen mehr geboren werden, da wir für sie keine Verwendung mehr hätten, insofern nämlich, als auch die heroischen Rollen unserer Klassiker heutzutage möglichst «natürlich» d. h. mit den eben vorhandenen Kräften und mit peinlicher Vermeidung jeder gehobenen Deklamation gesprochen und gespielt werden.

Die Natur also hatte Clara Ziegler für ihre hohe Aufgabe wohl vorbereitet; aber trotzdem ist es auch ihr an der Wiege nicht gesungen worden, daß sie die glänzendste Heroine ihrer Vaterstadt werden würde. Sie wurde am 27. April 1844 als zweites Kind der Münchener Seidenfärbers-Eheleute Wilhelm und Babette Ziegler geboren. Es war gutes und wohlhabendes Münchener Bürgertum, in dem die kleine Clara aufwuchs, und eine heitere und glückliche Jugend war ihr an der Seite von weiteren sechs Geschwistern beschieden. Sie konnte sich tüchtig rühren. Der Vater, der etwas wie ein Original war, hielt auf strenge Pflichterfüllung, aber ebenso auf eine vernünftige körperliche Übung und Erholung, was zu seiner Zeit eben nicht allgemein war. Auf seinem Landgute bei Lindau ging es im Sommer lustig zu; es wurde geturnt und im Bodensee geschwommen, und es war vielleicht der erste Erfolg Claras, daß sie dort zwei Schwimmpreise errang. In der Münchener Fabrik aber wurde im Winter in einem Haustheater gespielt. Nun sollte

man meinen, daß sie an diesem kindlichen Theaterspiel sich für ihre künftige Kunst begeistert habe. Merkwürdigerweise war dies durchaus nicht der Fall. Im Gegenteil: sie zeigte weder besonderes Talent, noch Neigung, sondern tat einfach ihre Pflicht, indem sie ihre Rollen brav auswendig lernte. Ihr nützte es auch nichts, daß der Vater den Kindern Schiller'sche Dramen vorlas. Ihre Leidenschaft für das Theater wurde erst entzündet, als sie, reifer geworden, im Hoftheater die ersten Stücke sah. Hier packte sie der Ehrgeiz, auch eine Vermittlerin zwischen dem Dichter und dem Publikum zu werden. Kurz entschlossen ging sie, es war der 15. Mai 1861, ohne Vorwissen der Mutter — der Vater war leider schon 1859 gestorben — zu dem Hofschauspieler Adolph Christen, der mit ihrem Vater befreundet gewesen und später der Vormund der Familie geworden war. Der treffliche Charakterspieler, der seit 1842 der Münchener Hofbühne angehörte, tat, was jeder an seiner Stelle getan hätte: er redete dem jungen Mädchen ihren Vorsatz aus. Die hagere, lang aufgeschossene Gestalt, meinte er, würde allein schon ein Hindernis bilden. Clara durfte ihm allerdings ein Stück aus Schillers Glocke vortragen, aber ohne Erfolg. Trotzdem bat sie ihn, ihr Unterricht zu geben. Und siehe da, je weiter die Stunden vorschritten, um so mehr fand Christen, daß doch etwas hinter dem schlanken Mädchen stecke, und zuletzt war es Christen selbst, der bei der Mutter Ziegler die nur ungern gegebene Erlaubnis zur Berufswahl Claras durchsetzte. Schon ein halbes Jahr später konnte ihr der Lehrer erlauben, öffentlich aufzutreten. Vorsichtigerweise wählte er zum Debut eine Provinzstadt und riet ihr, einen Theaternamen anzunehmen. So trat denn Clara Ziegler am 21. Februar 1862 als Fräulein Herzfeld am Stadttheater zu Bamberg als Adrienne Lecouvreur und als Jungfrau von Orleans auf. Sie durfte mit der Aufnahme zufrieden sein und am 16. August desselben Jahres die Schiller'sche Jungfrau auch dem Publikum des Hoftheaters vorführen. Das Eis war nun gebrochen. Sie war zwar «fast überschlank mit unvermeidlich eckigen Bewegungen», aus ihren prachtvollen Augen und ihrem verblüffend schönen Organ teilte sich aber den Hörern schon bereits eine Wärme mit, die das Beste für die Zukunft versprach. Sie wurde achtmal hervorgerufen und erhielt, was mehr wert war, gleich zwei Engagements-Anträge: von der Münchener Hofbühne selbst und vom Stadttheater in Breslau. Natürlich wäre Clara am liebsten in München geblieben, der erfahrene Christen aber riet ab. Noch lebte Frau Straßmann-Damböck und war im Besitze des großen tragischen

Repertoires. Hier konnte sie nichts lernen und noch weniger eine angemessene Beschäftigung finden; also nach Breslau! Dort erlebte sie die erste und wohl größte Enttäuschung ihres Lebens. Ihr späterer Kollege und Chef, Ernst von Possart, hat vor einiger Zeit in einem in der Münchener «Allgemeinen Zeitung» veröffentlichten Kapitel aus seinen Erinnerungen dieses Breslauer Debut der Clara Ziegler sehr hübsch geschildert. Sie gab wieder die Jungfrau von Orleans, und der junge Possart spielte den Landmann Bertrand, dem beim Einkauf eisernen Gerätes zu Vaucouleurs von einem «braunen Bohemerweibe» das geheimnisvolle Rüstzeug für die künftige Befreierin Frankreichs aufgenötigt worden:

«Und der Helm blieb mir in Händen —

beendete ich meine Erzählung, das Stichwort für den ersten Einsatz der Johanna d'Arc bringend.

Gebt mir den Helm!

erklang es da mit ehernem Organ hinter unserem Rücken. Wir alle blickten uns staunend um.

Mein ist der Helm und mir gehört er zu!

Kam dieser metallene, markige Ton aus der Brust der fast noch kindlichen Novize? Unwillkürlich traten wir zurück und machten dem Mädchen Platz.

Welch' ein Geist ergreift die Dirne?

rezitierte der alte Vater Thibaud in ungekünstelter Betroffenheit, denn ein Strom von Wohllaut, dem zarten Körper kaum zuzutrauen, ergoß sich nun von den Lippen der jungen Schauspielerin. Gewaltige Tonwellen, immer mächtiger anschwellend, ohne jemals in wüstes Geschrei auszuarten, drangen über das Orchester hinaus in den weiten, dunklen Zuschauerraum.»

So beginnt Possart seine Erzählung von der entscheidenden Probe zur «Jungfrau von Orleans», und von dieser Probe wurde Clara Ziegler in Tränen weggeschickt, weil dem dortigen Intendanten, Herrn von Becquignolles, das gewaltige Aufsehen, das Erscheinung und Organ der jungen Debutantin unter allen Anwesenden machten, mehr erschreckte und warnte als erfreute. Er fürchtete für die anderen Darsteller und vor allem, daß das Überlebensgroße an der jungen Ziegler leicht zur Heiterkeit Anlaß geben könnte.

Entmutigt und gebrochen reiste Clara Ziegler zu Verwandten nach Berlin. Dort erfuhr der Intendant der Königlich Preußischen

Theater, Herr von Hülsen, von einer Deklamation Clara Zieglers, die bei einer Abendgesellschaft Aufsehen gemacht hatte. Er ließ sie kommen und wollte sie in Berlin weiter ausbilden lassen. Trotzdem blieb auch Berlin nur eine Episode und keine angenehme für Clara Ziegler. Sie sollte dort für eine plötzlich erkrankte Schauspielerin in einer kleinen Rolle einspringen und sich so dem Publikum Berlins zum erstenmale zeigen. Im Zweifel, was sie tun sollte, telegraphierte sie an Christen, der aber entschieden abriet. Clara Ziegler sagte ab, und Hülsen wollte nun nichts mehr von ihr wissen. Traurig kehrte sie in ihre Vaterstadt zurück. Dort traf sie aber ihr Glück, vorerst in der bescheidenen Gestalt eines Provinztheaterdirektors, des Beherrschers des Ulmer Theaters, Engelken, der ihr vertraute und ihr für Ulm ein Engagement mit monatlich fünfzig Gulden Gage anbot. Am 20. September 1863 trat sie dort ihr Engagement an und blieb zwei Jahre. Hier erwarb sie sich ihre Bühnen-Routine, ging mit ihm 1865 an das Aktienvolkstheater nach München, wo sie alles durcheinander spielte: in Volksstücken, Dialektrollen, ja sie sang sogar in Offenbachs Operette «Orpheus in der Unterwelt» die «öffentliche Meinung». Innere Befriedigung fand die junge Künstlerin in allen diesen Aufgaben nicht, denn ihr sehnsüchtiger Blick war auf die großen tragischen Rollen und auf das Münchener Hoftheater gerichtet. Das Münchener Hoftheater engagierte aber grundsätzlich kein Mitglied vom Volkstheater, und so wanderte Clara Ziegler nochmals und zwar diesmal nach Leipzig, wo sie am 25. September 1867 das Neue Theater als Iphigenie mit einem sensationellen Erfolge eröffnete. Von diesem Tage an datiert die unabsehbare Reihe ihrer großen Erfolge. Hier spielte sie die Rollen, die ihr Herz begehrte, hier fand sie bei Publikum und Kritik jene warme Aufnahme, die ihr Talent nun rasch förderte. Jetzt kam nun auch plötzlich ein Engagementsantrag vom Berliner Hoftheater. Kaum hatte sie diesen unterzeichnet, so bot ihr eine Depesche einen lebenslänglichen Kontrakt für das Münchener Hoftheater mit Urlaub und Pensionsanspruch im Auftrag König Ludwigs II. an. Sie schwankte keinen Augenblick und machte sich mit Gewalt von Hülsen los, der sie nun sehr ungern ziehen ließ. Von Leipzig aber, wo sie ihre ersten Triumphe erlebt hatte, schied sie doch mit schwerem Herzen. Am 15. Oktober 1868 trat sie als Hebbel'sche Judith zum erstenmale vor ihre Landsleute. Wider Erwarten fand sie in ihrer Vaterstadt nicht jene Beschäftigung und Förderung, die sie in Leipzig in so reichem Maße gefunden und in München erwartet hatte. Sie trat ziemlich selten

auf und nahm deshalb einen Gastspielantrag des Wiener Burgtheaters mit Freuden an. Sie spielte dort die Isabella in der «Braut von Messina», die Jungfrau und Deborah. Der große Erfolg dieser Rollen verschaffte ihr den Triumph, vom Burgtheater einen Antrag auf Lebenszeit zu erhalten. Nun verbesserte die Münchener Hofbühne den Vertrag mit ihr und wieder zog sie München vor, wo sie bis zum Juli 1874 blieb, dann aber infolge mancher Enttäuschungen aus dem Verbande der Münchener Hofbühne ausschied. Ein Biograph der Clara Ziegler, Dr. Johannes Mayerhofer, der zu ihrem 25jährigen Bühnen-Jubiläum, das sie 1887 am Stadttheater zu Bamberg pietätvoll feierte, eine warme biographische Skizze erscheinen ließ, deutet die Gründe, die Clara Ziegler zum neuerlichen Abschied von München bestimmten, an, indem er Aussprüche des ehrenfesten alten Pandektisten Zenger und König Ludwigs I. zu dem Studenten und späteren Philosophen Johannes Huber erzählt: «Südlich der Donau geboren zu sein, ist für die Karriere in Bayern ein Unglück» und «Wenn Sie aus München sind, so bringen Sie's an einer bayerischen Universität zu nichts».

Von jetzt an trat Clara Ziegler, die 1876 die Gattin ihres Lehrers Christen geworden war, der ihr aber schon 1883 durch den Tod entrissen wurde, nur mehr als Gast auf und zwar in der ganzen Welt, von Petersburg bis an die Küsten des Atlantischen Ozeans und von der Nordsee bis tief in die Alpen. Nun war sie ein Stern von internationaler Berühmtheit geworden und konnte sich selber aussuchen, was sie spielen wollte. Reiche Schätze und Geschenke sammelten sich in der Villa, die sie sich in München in der Königinstraße erbaut hatte. Es war noch die Zeit, wo Künstlerinnen ihres Rufes und Ruhmes die Pferde ausgespannt und der Wagen von jubelnden Menschen selbst gezogen ward. Die Fürsten zeichneten sie aus, und Deutsche und Russen wetteiferten in der Begeisterung für sie.

Die Glanzzeit der Clara Ziegler fiel in die Regierungsperiode König Ludwigs II., der ja bekanntlich ein wahrer Theaterkönig gewesen ist, eine Bezeichnung, die nicht mißverstanden werden darf. Während unter Maximilian die Wissenschaften in ungeahntem Maße aufblühten, wendete der zweite Ludwig sein größtes Interesse den redenden Künsten zu. Schauspiel und Oper sind vor und nach ihm nicht zu einer ähnlichen Bedeutung gekommen, wie sie eine solche unter ihm hatten. Es war die Zeit Richard Wagners und der kgl. Privatvorstellungen. In diesen letzteren trat auch Clara Ziegler wiederholt auf in

Schiller'schen und Grillparzer'schen Dramen, für die der König wie die Künstlerin schwärmten, aber wohl auch in französischen Lustspielen, etwa als Vicomte in «Vicomte von Letorières» u. a. Der König überschüttete das hervorragendste Mitglied seines Kgl. Schauspiel-Ensembles mit Geschenken und Auszeichnungen. Heute können wir sie alle sehen in dem Clara Ziegler-Museum, von dem später die Rede sein wird, dazu auch jene 38 Kostümskizzen, die ein junger russischer Maler, Richard Werner (Peter Wenig), den die Künstlerin in Petersburg kennen gelernt hatte, in jener Zeit des schönen Enthusiasmus hergestellt hatte: die Judith, den Herzog in «Machiavelli», Deborah, Elpenor, Adrienne Lecouvreur, die Thusnelda im «Fechter von Ravenna», die Brunhild in den «Nibelungen», die Lady Macbeth, die Antigone, Phaedra, Orsina, die Penthesilea usw.

Bei der Kleist'schen Penthesilea kommt übrigens Clara Ziegler ein eigenes Verdienst zu. Wir verdanken ihr die Einführung dieses Dramas auf der deutschen Bühne überhaupt. Clara Ziegler, die auch mit der Feder trefflich umzugehen wußte und der wir u. a. die hübsche Erzählung verdanken von ihrem ersten Auftreten als Medea, in welcher Rolle sie auch in der Ahnengalerie des Münchener Hoftheaters durch Rudolf Wimmer verewigt ist, hat sich im Jahre 1892 in einem Briefe darüber ausgesprochen. Sie schreibt im Mai jenes Jahres aus München nach Berlin:

«In der Voraussetzung, daß es für Sie nicht uninteressant sein dürfte, Kenntniß von einem kleinen literarischen Ereigniß, dessen Urheberin ich bin, zu erhalten, erlaube ich mir, Sie davon zu unterrichten, daß in diesem Monat «Penthesilea» von Kleist, im Original, auf der hiesigen Hofbühne, zur Aufführung gelangen wird. Im Jahre 1876 führte ich die Tragödie, eine Perle der deutschen Dichtkunst, auf der Hofbühne in Berlin ein. Kaiser Wilhelm I. befürwortete die Aufführung, die dann dreimal wiederholt wurde und spendete ihr lebhaften Beifall. Aber man hatte damals in maßgebenden Kreisen nicht den Muth, das Original auf die Bühne zu bringen; ja man rieth mir, von einer Aufführung ganz abzusehen. Auf den Wunsch des Kaisers aber entschloß sich Herr v. Hülsen, eine Bearbeitung von Mosenthal zur Aufführung zu bringen. Diese Bearbeitung wurde von der Presse heftig angegriffen und ich selbst bereute, nicht das Original gespielt zu haben. Bei einer Wiederholung in Nürnberg fühlte ich von Neuem, wie treffend die Urtheile waren, und ich entschloß mich, das Original aufzuführen. Hierbei wollte mich bisher Niemand unterstützen und die Tragödie blieb, zu meinem Leidwesen, liegen, bis ich Herrn Baron v. Perfall [jener Intendant der Münchener Hofbühne, unter dessen Regime Clara Zieglers erfolgreichste Bühnentätigkeit fällt] für mein Projekt zu erwärmen vermochte. Jetzt, wo ein so frischer, belebender Zug, in literarischer Beziehung, die Geister erquickt, wird man der wilden und dabei so keuschen Dichtung von Seite des

Publikums gewiß nicht mehr mit jener prüden Zaghaftigkeit entgegentreten, wie damals. Und die Presse wird sicherlich den Versuch, diese herrliche Dichtung ohne Verstümmelung dem Publikum zu bieten, freudig begrüßen.»

Über Clara Ziegler, wie sie Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre gewesen, haben wir kompetente und interessante Urteile des Altmeisters des deutschen Theaters, Heinrich Laubes. Laube hatte die Ziegler in München als «eine junge, sehr hochgewachsene Dame, welche sich dem Theater widmen wollte», kennen gelernt. Er dachte schon damals, sie ans Burgtheater zu ziehen, sein eigener Abgang vom Burgtheater vereitelte aber diese Hoffnung. Im Sommer 1868 sah er sie in Leipzig wieder: «Die Rollen, welche ich damals von ihr spielen sah, zeigten mir, daß sie außerordentliche Mittel besäße zur Darstellung von Heroinen. Selbst in wichtigen Konversationsrollen — als Gräfin in der «Vornehmen Ehe» Feuillets — interessierte sie mich, und ich war durchdrungen von der Überzeugung: da ist alles vorhanden für eine erste Schauspielerin; eine aufmerksame Leitung braucht nur vor Abwegen zu schützen. Ihre starken äußeren Mittel können sie freilich, weil sie wohlfeil Wirkungen erzielen — so fürchtete ich — leichtlich in diese Abwege verleiten.» Laube aber erzählt auch eben dort, wie sehr er sie vor der Gefahr gewarnt habe, «eine sogenannte Bumbum-Schauspielerin zu werden». Er schildert ihr Auftreten als Isabella in der «Braut von Messina», die frostige Aufnahme durch das norddeutsche Publikum, die erkältende Rückwirkung auf das Spiel der Ziegler und die Besserung in den gegenseitigen Verhältnissen in der zweiten Rolle, der «Medea». Er schließt die Schilderung der wechselnden Eindrücke auf ihn mit den Worten: «Glücklicherweise fehlt es nicht an Anzeichen, daß Fräulein Ziegler trotz allen Unmutes über eine solche Erfahrung doch des Grundes inne geworden ist, welcher eine solche Erfahrung herbeigeführt hat. Denn es verlautet von München, daß sie neuerdings mit größerer Sammlung an neue Aufgaben gegangen sei. Bestätigt sich das, so ist immer noch Vortreffliches von ihr zu erwarten, denn ihre Mittel sind außerordentlich. Sie bedürfen nur sorgfältiger Verwendung, um in dem spezifischen Fache energischer Heroinen Vorzügliches zu leisten. Ob es ihr gelingen kann, die geistigen und wärmeren Teile eines Menschenwesens in sich zu entwickeln, das ist freilich eine weitere Frage. Kann sie mit Ja beantwortet werden, weil bescheidene Einkehr in sich selbst, weil ehrliches Studium bescheiden und ehrlich eintreten, dann kann Fräulein Ziegler eine unserer ersten Schauspielerinnen werden.»

Die zum Teil sehr ernsten und peinlichen Eindrücke, die Laube von der Äußerlichkeit im Spiele der Ziegler in einigen großen Rollen damals gewonnen hat, sind auch von anderen noch später geteilt worden. Die großen gewaltigen Mittel, die Clara Ziegler in ihrer Erscheinung, in ihren klassischen Zügen, in der Plastik ihrer Bewegungen und vor allem in dem gewaltigen, gut geschulten Organ besaß, mögen sie nicht selten verführt haben, alle diese Mittel einzeln und zusammen auch da wirken zu lassen, wo ihr Geist und Fühlen dem gesprochenen Worte fern blieb, wo sie innerlich daran nicht teilnahm, oder wo ihre Routine über vermeintlich leere Stellen hinweghalf. Die größte Wirkung, die ihr beschieden war, verdankt sie wohl der Grillparzer'schen «Medea», die sie in 60 Städten über 300 mal gespielt hat. Zu Grillparzer, wie zu Schiller hatte sie überhaupt ein näheres Herzensverhältnis: Beide «lagen» ihr am besten. Gern hat sie auch Kleist's «Penthesilea» gespielt, die sie sich zu eigenem Gebrauche umgearbeitet hatte. In der «Maria Stuart» hat sie als Königin Elisabeth manche gute Darstellerin der Titelrolle in den Boden gedrückt, und es ist nicht eben schwer zu begreifen, daß auch ihre männlichen Heldenpartner nicht alle gern mit ihr spielten, reichte doch an ihre hochragende, imposante Gestalt nur selten einer heran, und es ist eben nicht angenehm, den Liebhaber einer Frau gegenüber zu spielen, die einen körperlich, wenn nicht auch noch geistig überragt. Damit mag es zusammenhängen, daß Clara Ziegler solche Rollen, in denen sie von einem allzu intimen Zusammenspiel mit männlichen Partnern verschont blieb, mehr begünstigte. — Der Kreis der Shakespeare'schen Rollen in ihrem Repertoire ist verhältnismäßig gering. Als Sarah Bernhardt die Kühnheit besaß, den Hamlet zu spielen, wurde auch der Name Clara Zieglers genannt, die schon vorher diese Geschmacklosigkeit begangen haben sollte. Es ist vielleicht gerade an dieser Stelle nicht ohne Interesse, zu vernehmen, wie die Künstlerin sich selbst gegen diesen Vorwurf gewehrt hat und wie sie erzählt, daß und warum sie zwar nicht den Hamlet, wohl aber den Romeo gespielt habe. Ich entnehme einem damals in einem Wiener Blatte erschienenen, aber wenig bekannt gewordenen interessanten Schreiben darüber folgende Stelle: «Im Jahre 1867/1868 war ich als junges Mädchen in Leipzig engagirt und errang als Brunhild in Hebbel's «Nibelungen» einen aufsehenerregenden Erfolg. Felicitas v. Vestvali kam zur selben Zeit nach Deutschland, um in ihren bekannten Rollen Romeo, Hamlet, Uriel aufzutreten. Unter den Schauspielern rief das Erscheinen der Vestvali eine gewisse Auf-

regung hervor, die sich auch der Darsteller in Leipzig bemächtigte und für den Direktor war die Frage zu lösen, ob die Vestvali auftreten solle, ob nicht. Mein Direktor, Herr v. Witte, ein ausgezeichneter, aber etwas sensationslustiger Geschäftsmann, ließ mich rufen und empfing mich mit den Worten: «Mädel, das was die Vestvali macht, kannst Du ja mindestens ebenso gut, Du, schlank wie eine Tanne, sollst mir den Romeo spielen. Du wirst einen Riesenerfolg haben!» Im ersten Moment erschrak ich über die Zumuthung, denn der Gedanke, in den Fußtapfen der Vestvali zu wandeln, lag mir völlig ferne, und mein künstlerisches Empfinden sträubte sich anfangs gegen die Zumuthung des Direktors. Als die Absicht des Direktors bekannt wurde, mit mir «Romeo und Julie» in einer so ungebräuchlichen Form geben zu wollen, entstand in der Presse ein kleiner Federkrieg dafür und dagegen, der das Publikum mächtig anregte, und alle Bedingungen, ein vortreffliches Geschäft zu machen, waren für die Direktion gegeben. Mich, ein junges, unerfahrenes Wesen, die Konsequenzen einer solchen That gar nicht zu überschauen fähig, packte man bei dem allen Kunstjüngern eigenen Thatendurst, der in den Worten «Laß mich den Löwen auch spielen» gipfelt und einen großen «künstlerischen» Erfolg in Aussicht sehend, spielte ich, zur unbändigen Freude des Publikums, zum Mißvergnügen der halben Presse, die andere Hälfte bestärkte mich leider in meinem kühnen Unternehmen, und die Kasse des Direktors mit kolossalen Einnahmen füllend, den Romeo! Im Jahre 1869 gastierte ich bei Laube in Leipzig, und auch dieser Bühnengewaltige, von dem man billigerweise das Gegentheil hätte erwarten sollen, konnte der Verlockung im Hochsommer ein ausverkauftes Haus zu machen, nicht widerstehen und setzte, ohne alle ästhetische Skrupel «Romeo und Julie», mit mir als Romeo, auf das Repertoire. Im Sommer darauf, 1870, spielte ich in Graz, nachdem ich 16 mal in Frauenrollen aufgetreten war, wieder dem Drängen der Direktion, der Aufforderung des Publikums und einem Teil der Presse folgend, die Rolle. Von da ab entfernte ich, trotz der größten Erfolge und der glänzendsten Angebote in finanzieller Beziehung, den Romeo, gegen den sich mein künstlerisches Gefühl vom ersten Augenblick an sträubte, endgiltig aus meinem Repertoire. Die Rolle des Hamlet oder sonst eine Rolle, die dem männlichen Rollenkreise zugehört, zu spielen, hatte ich niemals die Absicht und wurde ich auch von meinem Direktor damals nicht dazu aufgefordert. Die Thatsache, daß ich in ein männliches Trikot geschlüpft bin, läßt sich allerdings nicht ableugnen, aber nach meinem

Dafürhalten läßt sich hier voll und ganz das alte Sprichwort anwenden: «Wenn Zwei Dasselbe thun, ist es darum noch nicht Dasselbe.» Ich habe im jugendlichen Ungestüm und ungebändigten Thatendrang einen künstlerischen Irrthum begangen, von dem ich nicht, wie es sich von den erfahrenen Leitern der Bühne gebührt hätte, zurückgehalten, sondern in denselben hineingetrieben und darin bestärkt wurde. Ich selbst habe rechtzeitig den verhängnißvollen Irrthum, unter dem ich viel zu leiden hatte, erkannt und bin, wie meine ganze künstlerische Carrière beweist, von jener Lehre, die den höchsten Zielen zugewendet ist, nie mehr abgewichen.»

Clara Ziegler spielte teils als Gast und Ehrenmitglied der Münchener Hofbühne in München selbst und auf Reisen bis etwa zum Jahre 1900 noch häufig in den verschiedenartigsten Rollen. Von da an zeigte sie sich jedoch seltener auf der Bühne. In ihrer Vaterstadt hat man sie wohl am 5. März 1902 in einer Festvorstellung, die zu ihrem 40jährigen Bühnenjubiläum veranstaltet wurde, zum letztenmal gesehen. Wenn wir recht berichtet sind, stand sie aber zum allerletztenmal auf der Szene 1903 in Prag als Klytemnästra. Eine ihr angebotene Feier zum 60. Geburtstage (1904) mußte sie schon krankheitshalber ablehnen. Ein Herzleiden, dessen Ursprung auf fast 13 Jahre zurückreichte, auf einen Unfall, den sie in Richard Voß' «Patrizierin» erlitten, untergrub langsam aber sicher ihre Kräfte. Trotzdem konnte man die alternde aber noch ungebeugte Frau mit den strengen, regelmäßigen Zügen, einen kleinen goldenen Lorbeerkranz im Haar, bei besonderen Gelegenheiten oft im Münchener Hoftheater sehen, denn sie nahm bis zuletzt an allem, was das Theater betraf, ernsten und rührenden Anteil. Aber auch als Bühnenschriftstellerin bewies sie dieses Interesse, und wenn es auch nicht bedeutende Sachen sind, die sie der Bühne gab, so widerlegen sie doch die noch heute vielfach verbreitete Meinung von der inneren Leere und Geistlosigkeit ihres Wesens. Die Natur lügt eben nicht, und was sie so schön gebildet, muß von einer gewissen Bedeutung sein. Clara Ziegler schrieb aber keine hochfliegenden Dramen, keine Nachahmungen ihrer klassischen Rollen, sondern harmlose kleine Lustspiele, wie die Einakter: «Flirten», «Der Türmer von Sankt Peter» und «Furcht vor der Schwiegermutter», die im Münchener Hoftheater aufgeführt, einen ganz hübschen Erfolg hatten.

Weß' Geistes Kind aber Clara Ziegler gewesen, wie sehr ihr die Unrecht getan, die in ihr nur eine leere, bloß mit schönen Mitteln gesegnete Komödiantin, eine «Bumbum-Schauspielerin», ge-

sehen haben — eine Meinung, die wohl die nie geteilt haben, die ihr im Leben näherstanden — erwies sich so recht erst nach dem Tode der großen Künstlerin. Über 2000 mal war sie in 227 Rollen aufgetreten. In dem weißen Gewande der Sappho, mit dem Kranze geschmückt, lag die Entschlafene zur Feuerbestattung in ihrer Villa aufgebahrt, und schon durchlief gleichzeitig die Theaterwelt die Kunde, daß die verblichene Heroine eine große und einzigartige Stiftung hinterlassen. Der Stadtgemeinde München hatte sie zwei Jahre vorher 200 000 Mark für alle möglichen wohltätigen Zwecke hinterlassen. Jetzt aber hatte sie, nachdem sie auch ihre treue Stieftochter und Pflegerin, Elisabeth Christen, entsprechend bedacht, ihr langjähriges Heim und außerdem ein Kapital von 150 000 Mark der Deutschen Bühnengenossenschaft vermacht mit der Bestimmung, daß die Villa als Theatermuseum unter dem Namen Clara Ziegler-Stiftung für die Zukunft erhalten werde. Eine Verwaltung der Stiftung soll aus einem aus sechs Personen bestehenden Kuratorium gebildet werden, bestehend aus den jeweiligen Intendanten der Hofbühnen zu Berlin und München, dem Präsidenten der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger und weiterer Persönlichkeiten. Im Garten sollte später ein Bau erstehen, in dem künstlerische Aufführungen, besonders Konzerte, sowie Vorträge zugunsten der Pensionen arbeitsunfähiger Bühnengenossen veranstaltet werden sollten. Das Theatermuseum, das erste dieser Art, das Clara Ziegler sein Dasein verdankt, ist bereits eröffnet worden und zeigt natürlich vorerst nur die Anfänge einer aussichtsreichen Zukunft. Interessanter war es vorerst, in ein Clara Ziegler-Museum zu blicken, insofern als die Räume der Villa eine Ausstellung der ganzen Theatersammlung der Ziegler, aber auch die Bildnisse ihrer Hauptrollen, alle ihre Andenken und Geschenke, wertvolle Manuskripte usw. den überraschten Blicken darboten. In ihrem Schlaf- und Sterbezimmer aber standen wir staunend vor der einfachen schmalen Bettstelle, in der das große Herz aufgehört hatte zu schlagen. Und ein großes Herz muß Clara Ziegler besessen haben nicht nur für ihre eigene Kunst, für die Arbeit ihres reichgesegneten Lebens, sondern auch für die Menschheit. Trotz aller Triumphe war sie durch Erfahrung, Enttäuschung, ja Verbitterung, zu einer eigenartigen großen Persönlichkeit, zu einem vornehmen Charakter herangereift. Das Gesamtbild ihrer eigenartigen Erscheinung in der deutschen Theaterwelt kann und wird nicht verwischt werden, auch wenn sie nicht selbst für ihr Andenken durch diese bleibende großartige Stiftung so reichlich gesorgt hätte. Wenn wir auch hoffen

dürfen, daß mit ihr nicht die letzte deutsche Heroine dahingegangen ist — eine der größten und für ihre Zeit bedeutungsvollsten ist sie dem deutschen Schauspiel gewiß gewesen.

München. Alfred Freiherr von Mensi.

Wilhelm Wetz.

Am 23. Juni 1910 starb zu Freiburg i. Br. am Nierenkrebs Wilhelm Wetz, ordentlicher Professor der englischen Philologie an der Universität Freiburg i. Br. Mit ihm ist eine durchaus eigenartige, kernige und charaktervolle Persönlichkeit aus den Reihen der akademischen Lehrer Deutschlands geschieden.

Wilhelm Wetz wurde am 7. Oktober 1858 in dem rheinhessischen Dorf Eppelsheim geboren. Er ist aus dem Jungbrunnen deutschen Bauerntums hervorgegangen, das schon so oft den höheren Schichten unseres Volkes neue unverbrauchte Kräfte und frisches Blut zugeführt hat. Durch seine ungewöhnliche Begabung war der Knabe schon von vornherein zu einer Bildung bestimmt, die über die Dorfschule hinausragte; er durchlief das Gymnasium und bezog die Universität Straßburg, um dort neuere Literaturgeschichte zu studieren. Im Jahre 1887 habilitierte sich Wetz ebenda für vergleichende Literaturgeschichte. Während er in seiner Habilitationsschrift von dem sogenannten rührenden Drama der Franzosen im 18. Jahrhundert ausgegangen war, betrat er das Gebiet seiner eigentlichen Lebensarbeit mit dem 1890 in erster Auflage erschienenen Buch «Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte», Bd. 1. Leider ist diesem ersten Bande kein zweiter gefolgt; Shakespeare aber stand fortan im Mittelpunkt seines Forschens und Lehrens, und so hat auch gerade das Shakespeare-Jahrbuch besondere Veranlassung, des allzufrüh Verstorbenen trauernd zu gedenken.

In diesem seinem Hauptwerk steht Wetz unter dem Einfluß Taines, dessen Methode psychologisch zergliedernder Betrachtung er auf die Hauptgestalten in Shakespeares Dramen übertragen und an ihnen selbständig weitergebildet hat. Das Buch erregte durch die Kühnheit des Angriffs gegen die in der damaligen Literaturwissenschaft herrschende Methode und die fast verblüffende Neuheit seiner Urteile großes Aufsehen. Es wurde anfangs von der Kritik

zwar als bedeutend anerkannt, aber doch meist abgelehnt. Erst allmählich hat es sich einen Ehrenplatz in der Shakespeare-Forschung errungen und auf diese stark und nachhaltig eingewirkt, wie sich namentlich in der Shakespeare-Biographie von Max J. Wolff deutlich zeigt.

Jenes Buch über Shakespeare war die Veranlassung, daß Wetz sich der englischen Philologie als zünftiger Vertreter anschloß, einem Fache, das ihm seinem Bildungsgange und auch seiner eigenen Neigung nach ursprünglich gewiß recht fern lag. Im Jahre 1895 wurde Wetz nämlich von der philosophischen Fakultät seiner Heimatsuniversität Gießen aufgefordert, sich dort für englische Philologie zu habilitieren, und 1896 zum außerordentlichen Professor dieses Fachs ernannt. Mit der Gewissenhaftigkeit, die stets ein Hauptmerkmal seines Wesens war, trat Wetz nun an die auch für ihn, trotz seiner hervorragenden Fähigkeiten, gewiß nicht leichte Aufgabe heran, sich in ein ihm zum großen Teil fremdes, vielfach sogar unsympathisches Wissensgebiet einzuarbeiten. Besondere Selbstüberwindung muß ihm die Bewältigung der sprachlichen Seite der englischen Philologie gekostet haben; aber auch hierin konnte er schließlich als akademischer Lehrer seinen Mann stehen, wenn er sich auch innerlich in sprachlichen Dingen nie recht heimisch gefühlt hat.

Im Frühjahr 1902 wurde Wetz als ordentlicher Professor der englischen Philologie an die Universität Freiburg i. Br. berufen.

Neben den schon genannten Werken seien von Wetzens wissenschaftlichen Leistungen seine 1891, noch in der Straßburger Zeit, erschienene, gegen ten Brink gerichtete Schrift «Über Literaturgeschichte», eine Auseinandersetzung über die literaturgeschichtlichen Grundfragen, und seine treffliche biographische Einleitung zu der Neuausgabe von Adolf Böttgers Byron-Übersetzung genannt.

Zwei Eigenschaften kennzeichnen vor allem Wetz als wissenschaftlichen Forscher: sein ungewöhnlicher psychologischer Scharfblick in der Beurteilung von Dichter und Dichtung, und die große Selbständigkeit seines Urteils. Jener Scharfblick, der sich am glänzendsten in seinem Hauptwerk bewährt, zeigt sich besonders bei der Aufdeckung der innersten Persönlichkeit des Dichters selbst, der künstlerischen Beweggründe und Absichten, die den dichterischen Gestalten zugrunde liegen. Ein solcher Scharfblick läßt sich freilich nicht lehren; insofern wird gerade das Beste und Wertvollste an Wetz der Mehrzahl seiner studentischen Zuhörer unzugänglich gewesen sein. — Die Selbständigkeit seines wissenschaftlichen Urteils entsprang dem starken

Unabhängigkeitsdrang, der für ihn charakteristisch war. Diese Selbständigkeit betätigte Wetz auch in seiner wissenschaftlichen Polemik, indem er sich nie durch hergebrachte Werturteile beeinflussen ließ. In seiner Polemik wurde er gewöhnlich recht scharf, aber ohne dabei jemals die Grenzen der reinen Sachlichkeit zu überschreiten. Sein Bedürfnis nach Unabhängigkeit verleitete ihn, das Neue, Paradoxe mitunter zu überschätzen, das doch nur dann bleibenden Wert hat, wenn es zugleich wahr ist. Er war auch selbst in seinen Urteilen oft paradox; hierher gehört z. B. seine besondere Vorliebe für Kleins «Geschichte des Dramas», eine Vorliebe, in der er wohl vereinzelt dastand.

Als Mensch war Wetz ausgezeichnet durch eine seltene Vornehmheit der Gesinnung und ein stark ausgeprägtes Gerechtigkeitsgefühl. Aller steifen Förmlichkeit, allem Hochmut, der sich bei den Inhabern akademischer Würden sonst so leicht einstellt, war er abgeneigt. Im persönlichen Verkehr trat er mit einer schlichten, natürlichen Würde auf. Solche Eigenschaften machten ihn bei seinen Studenten ganz besonders beliebt. Zu dieser Beliebtheit trug freilich auch eine gewisse Nachsicht gegenüber studentischen Leistungen bei, die zu der Schärfe seiner wissenschaftlichen Polemik in merkwürdigem Gegensatz stand. Zugleich war ihm ein sinniges, etwas träumerisches Wesen eigen.

Nicht nur die engeren Fachgenossen, sondern auch weitere Kreise der hiesigen Universität werden dem bedeutenden Gelehrten und trefflichen Menschen ein dankbares Andenken bewahren.

Freiburg i. Br. Eduard Eckhardt.

Frederick James Furnivall.

(1825—1910)

«Furnivall ist tot!», so ging es am 2. Juli im Britischen Museum von Mund zu Mund: zu der Stunde, da die siegreiche Sommersonne den Londoner Morgennebel niedergekämpft und ihre ersten vergoldenden Strahlen in die stille Gelehrtenklause am St. George's Square in der nördlichen Vorstadt gesandt hatte, war dieser Große zur ewigen Ruhe eingegangen. Und jetzt noch, wenn wir nach längerer Abwesenheit unter die Riesenkuppel des Lesesaales oder in die traute Stille des Handschriftenzimmers treten, hallen uns die Wände entgegen: «Furnivall ist nicht mehr!» Nur ein kleines Häuflein Getreuer stand an seiner Bahre, als am 5. Juli im Krematorium zu Golder's Green

seine irdische Hülle, wie einst die seines Lieblings Shelley, den Flammen übergeben wurde. Aber in allen Weltteilen trauerten Freunde und Schüler um ihn, nicht am wenigsten auch unsere Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, die in ihm eines ihrer wenigen Ehrenmitglieder verliert.

Am 4. Februar 1825 als Sohn eines Arztes in dem Dorfe Egham in Surrey geboren, erwarb er sich eine tiefgehende und umfassende Allgemeinbildung durch den Besuch des University College zu London und der Universität Cambridge (1842—1846), um dann am Londoner Juristenkolleg Lincoln's Inn seine eigentliche Fachausbildung in der Rechtswissenschaft zu erhalten. Tatsächlich ist er auch 1849 Barrister geworden, vertauschte aber bald das Jus mit der Philologie, um fortab als unabhängiger Privatgelehrter bis an sein Ende in London zu leben. Die Studienjahre in Cambridge waren ihm für seine ganze Laufbahn bestimmend geworden. Denn zwei Einflüsse, die vor allem die damalige Cambridger Jugend erfüllten, nämlich die von Carlyle und anderen ausgehenden sozialen Reformbestrebungen und die romantische Dichtung eines Shelley und Tennyson, haben dem ganzen Lebenswerk unseres Furnivall Richtung gegeben.

Die soziale Frage — das wissen wir aus den Biographien von Bulwer, Disraeli, Kingsley, Mill, Tennyson u. a. — bildete damals ein Hauptthema in den Gesprächen und Diskussionen der Cambridger Studenten. Und so war der Boden bei Furnivall gut vorbereitet, als er bei seinem Eintritte in Lincoln's Inn dort mit Frederick Maurice, dem eben dorthin berufenen Hausgeistlichen dieses Juristenkollegs, und mit Hughes und Ludlow, zwei juristischen Studiengenossen, in Verbindung kam, — Männern, die in Verein mit Charles Kingsley das Elend der arbeitenden Klassen dadurch zu heben hofften, daß sie das System der Handwerker-Produktionsgenossenschaften, wie es Fourier in Frankreich geschaffen hatte, in England einführten und gleichzeitig den Sozialismus zu verchristlichen unternahmen. Mit Feuereifer griff der junge Furnivall diese Ideen auf und versuchte sie sogar, kaum 25jährig, in einem Flugblatt *Association a Necessary Part of Christianity* (c. 1850) zu propagandieren. Der praktische Erfolg sollte zwar die Freunde des «Christlichen Sozialismus», wie man seit 1850 ihre Richtung nannte, schließlich enttäuschen, weil das Genossenschaftssystem mehr Selbstbeherrschung und Selbstverleugnung voraussetzte als die Arbeiter besaßen. Nun lehrte aber die damals in England herrschende Philosophie, der durch H. Martineau und G. H. Lewes popularisierte französische Positivismus, daß sittliche Reife ein Ausfluß der Intelligenzbildung sei; und dementsprechend

gründeten die Freunde Arbeiterlehrkurse, die sich zu dem noch bestehenden *Working Men's College*, das 1854 eröffnet wurde, ausgestalteten. Stets zugreifend, wo es etwas zu arbeiten gab, legte auch Furnivall kräftig Hand mit an; und so hat er im Verein mit Männern wie Ruskin, Rossetti, Burne-Jones, Lubbock, Trench u. a. jahrelang hier den Arbeitern des Abends kostenfreien Unterricht in der englischen Grammatik und Literaturgeschichte erteilt. Seinen sozialen Neigungen ist Furnivall bis an sein Lebensende treu geblieben. Nachdem der große allbrittische Plan gescheitert war, suchte er im engeren Bezirke seines Londoner Stadtviertels ein Feld für seine soziale Betätigung. Und die Form, die diese annahm, ist wiederum charakteristisch sowohl für den begeisterten Sportsman, der stolz war, allerhand Neuerungen im englischen Bootsbau eingeführt zu haben und Präsident von vier Rudervereinen zu sein, wie für den Mitarbeiter Kingsleys, des fanatischen Verfechters des Muskelchristentums, dem Volkshygiene die Grundlage aller Volksbeglückung und Freiluftsport fast gleich wert mit Christentum war. Furnivall gründete nämlich in seiner Vorstadt einen Ruderklub für arbeitende junge Mädchen, dem noch bestehenden *Hammersmith Girls' Sculling Club*, der später ihm zu Ehren den Namen *Furnivall Sculling Club* annahm. In dem Kreise dieses Vereins verbrachte er bis kurz vor seinem Tode fast regelmäßig seine Sonntage — rudernd, plaudernd und teetrinkend, — wie ein Vater und doch kameradschaftlich seine Schützlinge beratend, warnend, ermunternd, in jener unvergleichlichen, heiteren, warmherzigen, selbstverständlichen Art, die ihm eigen war, — so die Saat sozialen Ausgleiches in die Herzen abgehetzter Großstadtmädchen ausstreuend, denen der Sonntag mit Furnivall der Sonnenstrahl in ihrer nebeldüstern Arbeitswoche ward. Und wie er durch Erziehung zur Freude an einfachen Vergnügungen, zur Reinlichkeit, Mäßigkeit, Ordnung, zur Selbstverwaltung die Clubmitglieder auch sittlich auf ein höheres Niveau zu heben suchte, wird in den Annalen der Sozialbestrebungen unvergeßlich bleiben.

Das andere Element des Cambridger Kreises, die Liebe zur romantischen Poesie, sollte noch stärker auf sein Leben einwirken, sollte ihm den eigentlichen Lebensberuf schaffen. Tennysons Gedichtsammlung von 1842 mit ihrer träumerisch-mystischen *Lady of Shalott* und dem farbenprächtigen *Morte d'Arthur* hatten ihm ein so lebhaftes Interesse für die Artursage eingeflößt, daß er, als er zufällig von einer alten Handschrift hörte, die die ganze Arturgeschichte enthalten sollte, kurzentschlossen dieselbe zu edieren begann. So entstand

sein erstes philologisches Werk, die Ausgabe des *Saynt Graal* (1861), der gleich in den nächsten Jahren drei weitere Arturtexte folgten. Von der französisch-höfischen Lehnliteratur fand Furnivall bald seinen Weg zum größten mittelenglischen Dichter, dem ihm wie keiner geistesverwandten Chaucer, dem er vielleicht das größte Stück Arbeitskraft gewidmet hat. Durch öde Strecken hindurch ging es weiter zu Shakespeare, mit dem direkt er sich zuerst 1874 in einer wichtigen Einleitung zu Gervinus beschäftigt hat, nicht ohne vorher ein Jahrzehntlang durch die Herausgabe allerhand kulturhistorisch interessanter Schriften sich in die Zeit eingelebt zu haben. Und Shakespeare ist seitdem der Mittelpunkt seines Interesses und seiner Studien geblieben, so oft auch zeitweilig andere Themen, wie Browning, Shelley und Hoccleve sich vordrängen mochten. Fast 50 Jahre lang hat er unermüdlich im Dienste der Philologie und Literaturgeschichte gearbeitet, und so allmählich jene Kenner- und Meisterschaft entwickelt, die in ihrer Weite des Blickes, Sicherheit des Urteils, Beherrschung des Materials und Vielseitigkeit des Interesses selten ihres Gleichen fand. Dies philologische Können zu erwerben, wäre ihm, dem Autodidakten, schwerlich so leicht geglückt, wenn er nicht seiner Uranlage nach eine Gelehrtennatur gewesen wäre, die instinktiv die Probleme erspähte und die Methoden erfaßte. Bei der Weite des anglistischen Forschungsgebietes darf es freilich nicht wundernehmen, wenn einzelne Teildisziplinen, in denen eine streng methodische Schulung unerläßlich ist, wie z. B. die Sprachgeschichte, ihm zeitlebens fremd geblieben sind.

An der Form, die seine Beschäftigung mit den Schriftstellern annahm, erkennen wir wiederum den Einfluß des Zeitgeistes. Die Richtung auf das Reale, die die Hauptsignatur der viktorianischen Kulturperiode ausmacht, zeigt sich, wie auf dem Gebiet des abstrakten Denkens, wo sie dem Comteschen Positivismus und dessen Um- und Fortbildnern Mill und Spencer das Ohr der Nation öffnete, so auch in allen Einzelwissenschaften und sogar den Geisteswissenschaften. Dementsprechend war auch Furnivalls Forschertätigkeit stark positivistisch gerichtet. Da er z. B. erkannte, daß die Feststellung der Überlieferung die Grundlage für jede literarhistorische Betrachtung eines Dichterwerkes bilden müsse, stieg er zu den Handschriften und alten Originaldrucken hinab, und war mit rastlosem Eifer bestrebt, diese in möglichst getreuer Gestalt durch Druck oder photographische Reproduktion der Forschung zugänglich zu machen. Dies tat er für Chaucer und für Shelley, nicht zum wenigsten aber auch für Shakespeare, wie die stattliche Reihe der von ihm herausgegebenen Neu-

drucke und Faksimiles alter Shakespeare-Quartos (1880—89) und der ihm die Erfüllung eines Lieblingswunsches bringende *Old-Spelling Shakespeare* (15 Bde., 1908—09) deutlich lehren. Oder: weil er erkannt hatte, daß eine umfassende Aufnahme des englischen Sprachschatzes nur möglich sei, wenn alles überlieferte Material dafür herangezogen würde, machte er sich daran, die Herausgabe möglichst aller ungedruckten Handschriften des 9.—15. Jahrhunderts in die Wege zu leiten und selbst in entsagungsvoller Arbeit allerhand seltene Bücher für das große Oxforder Wörterbuch zu exzerpieren, das 1857 von der Philological Society geplant war und 1888 seinen ersten vollständigen Band vorlegen konnte.

Positivistisch gerichtet zeigte sich seine Forschung auch darin, daß er ein starkes Interesse für die Eruierung von biographischen Daten und für die äußeren Beziehungen der Literaturwerke hatte und keine Mühe scheute, auch nur unbedeutende biographische oder literarhistorische Einzeltatsachen aus entlegenen Büchern oder Handschriften ans Licht zu ziehen. Namentlich suchte er für die Abfassungszeit undatiert überlieferter Werke nach festen Anhaltspunkten: wie er die Reihenfolge der Chaucerschen *Canterbury Tales* nach äußeren Kriterien festzulegen versuchte, so unternahm er auch für Shakespeares Dramen ein festes chronologisches Gerippe zu gewinnen. Hier waren es vor allem statistische Nachweise über die fortschreitende Verstechnik Shakespeares, die ihm gleich in seiner ersten Shakespeare-Schrift, der Einleitung zu einer englischen Übersetzung (1874) von Gervinus' Shakespeare-Kommentar, diese festen Stützen abgaben.

Als Erbschaft der Romantik war der positivistischen Lebensanschauung des viktorianischen Engländers der Sinn für historische Entwicklung, insonderheit für die geschichtlich-gesellschaftliche Bedingtheit des menschlichen Daseins geblieben. Daher war auch Furnivall stets bestrebt, die Dichterpersönlichkeiten und die literarischen Erscheinungen im Zusammenhange mit ihrer Zeit zu betrachten. Nichts war zu diesem Zwecke zu unbedeutend; allerhand Traktate. Anstandsbücher, Länder- und Sittenbeschreibungen, Gaunerschriften, Festberichte, Predigten, Medizinisches, Juristisches, Volkskundliches mußten herhalten. Und so hat er gerade für eine künftige Kulturgeschichte des Shakespeare-Zeitalters überreiches Material zusammengetragen und mit wertvollen Erklärungen und Beigaben versehen.

Bei dem Riesenmaterial, das es für all diese Zwecke zu sammeln und zu sichten galt, reichte aber natürlich selbst die gigantische Arbeitskraft eines Furnivall nicht aus. Und da kam ihm das Losungs-

wort zu Hilfe, das er einst als Jüngling den handarbeitenden Klassen zugerufen hatte: *Association!* Vereinigung zu gemeinsamer Arbeit am gleichen Ziele — dieses Zaubermittel sollte nun auch auf dem Felde der Philologie versucht werden; und hier gelang es besser als auf dem sozialen Gebiete. Mit beispielloser Unternehmungslust und Selbstlosigkeit, die ihm nur Arbeitslast und Geldopfer aufbürdeten, gründete er eine Gesellschaft nach der anderen, seine philologischen Pläne zu verwirklichen: 1864 die *Early English Text Society*, die mit ihren 250 Bänden ein stattliches Stück Arbeit geleistet hat, 1868 die *Chaucer* und die *Ballad Society*, 1873 die *New Shakspere Society*, 1881 die *Browning Society*, 1882 die *Wyclif Society* und 1885 die *Shelley Society*. Das gegenseitige Helfen war ihm zu einem Lebensprinzip geworden. Und er selbst übte es im allergrößten Stile. Jeder, auch der Neuling, durfte über seine Zeit, seinen Rat, sein ausgebreitetes Wissen, seine Bibliothek, seine Freunde verfügen. Wenige anglistische Forscher wird es geben, die ihm nicht irgendeinen Dienst zu danken haben. Wenige anglistische Ausgaben sind erschienen, die nicht Furnivalls im Vorwort gedächten.

Man würde Furnivall nun aber völlig unrecht tun, wenn man glaubte, daß all dies Edieren, Eruieren und Organisieren ihm Selbstzweck gewesen sei. Hinter allem stand als letztes, eigentliches Ziel, die menschliche Persönlichkeit, die in dem Dichtwerk sich kundgab, zu erfassen und zu ergründen. Nur selten freilich hat er das, was er aus den Werken über den Dichter herauslas, zu einem vollen Bilde zusammengestellt. Nur einzelne Blitzlichter, oft einzelne Epitheta verraten im Vorbeigehen, wie nahe er dem Menschen im Dichter getreten. Wo er aber, wie in seiner berühmten Vorrede zum *Leopold Shakespeare* (1877) und dem daraus erweiterten Einleitungsbändchen zum *Century Shakespeare* (1908), ein solches Dichterporträt zu zeichnen unternahm, da vermochte er, mit wenigen markanten Strichen ein geradezu faszinierendes, lebensprühendes und farbenprächtiges Bild vom Dichter und Menschen zu entwerfen. In solch einem Dichterporträt war alles freilich mehr intuitiv erschaut und als subjektives Ganzes projiziert denn methodisch erarbeitet und psychologisch begründet. Aber ein solcher Vollmensch wie Furnivall durfte das, da er schon durch bloße Einfühlung der Seele des anderen so nahe kommen konnte.

Ja, ein Vollmensch war es, der in erster Linie durch seine Persönlichkeit wirkte. Der hervorstechendste Zug seines kraftvollen Wesens war wohl seine unverwüstliche Arbeitskraft und Arbeits-

freude. Noch im höchsten Alter überwand er geistige wie physische Anstrengungen mit spielender Leichtigkeit. Etwas von dem verwegenen Elan der Normannen-Pioniere steckte in ihm; nicht umsonst wohl wies sein Name auf das normannische Örtchen Fourneville bei Honfleur. Wirklich war er im wahrsten Sinne ein Pionier in seiner Wissenschaft, der erste Richtwege in den Urwald zu schlagen hatte und bei der ungeheuren Weite des Neulandes den Boden mehr extensiv als intensiv beackerte. Daher fühlte er auch manch innere Verwandtschaft mit dem modernen Pioniervolke, dem Amerikaner, dem er sich besonders nahe fühlte, als von drüben gleichgesinnte, arbeitsfreudige Helfer kamen und gleichzeitig der deutsche Helferkreis durch die lawinenartig anwachsenden Berufsgeschäfte des deutschen Universitätslehrers etwas lichter zu werden begann.

Ein zweiter besonders bemerkenswerter Zug in seinem Charakter war das völlige Fehlen von Selbstsucht, jener Eigenschaft, an der er einst seine sozialen Jugendpläne hatte scheitern sehen. Selbst verfeinerte Formen des Egoismus, wie Ehrgeiz oder wissenschaftliche Eitelkeit, waren ihm so völlig fremd, daß ihm ein Zusammenarbeiten mit dem verdienstvollen, aber kleinlich eiteln Halliwell-Phillipps trotz der gemeinsamen Ziele auf die Dauer unmöglich ward. Nur für die Sache arbeitete er, ohne Rücksicht auf Anerkennung oder Erfolg oder selbst Aufmunterung. Und es war gut, daß er so arbeiten konnte; denn lange dauerte es, bis er in seinem Vaterlande, wo sich auch heute noch für philologische Bestrebungen, besonders wenn sie der eigenen Muttersprache gelten, in weiteren Kreisen nicht allzu viel Verständnis zeigt, auch nur die geringste öffentliche Anerkennung fand. Lange Zeit war er bei uns in Deutschland wohl berühmter als in England; und so konnte es geschehen, daß ihm der Ehrendoktor früher von Berlin (1885) als von dem heimischen Oxford und Cambridge (1900) zuteil wurde.

Seine vielen edlen Eigenschaften, seine herzgewinnende, schlichte Freundlichkeit, seine goldige Heiterkeit, seine lebensprühende Beweglichkeit, seine glänzende Unterhaltungsgabe zwang leicht die Menschen in den Bann seiner Persönlichkeit. Wer ihn nur etwas näher kennen lernte, mußte ihn lieb gewinnen. Auch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft wird diesem edlen Menschen und selbstlosen Förderer der Shakespeare-Studien stets ein treues und ehrendes Andenken bewahren.

Leipzig. Max Förster.

Theaterschau.

Shakespeare en France.

La saison théâtrale de 1910 a été bonne. Sans doute nous n'avons pas encore manifesté ce persévérant enthousiasme qui a fait de l'Allemagne le premier pays du monde pour les représentations shakespeariennes; mais je crois bien qu'il faudrait remonter jusqu'à l'époque des succès retentissants de Charles Kemble, de Macready et de Kean pour trouver une année où le nom de Shakespeare ait figuré sur l'affiche aussi souvent et d'une manière aussi continue.

La province elle-même a sacrifié au culte nouveau. Il m'est revenu que de l'autre côté de la Méditerranée, à Philippeville, une troupe d'amateurs a joué dans un théâtre de verdure une adaptation en vers du «Songe d'une Nuit d'Eté» due à la plume de M. Maurice Olivaint, président du tribunal civil. (Heureuse petite ville où la justice est rendue par des adorateurs de Shakespeare!) Et plus près de nous, en Provence, on a pu assister cet été à deux représentations de Hamlet dans les théâtres de plein air d'Orange et de Carcassonne.

Dussé-je m'attirer de véhémentes malédictions je dirai que la représentation donnée à Orange fut quelque peu décevante. A quoi cela tenait-il? A plusieurs causes. C'est d'abord que Mounet-Sully personnifiait Hamlet. Mounet-Sully, chacun le sait, a un talent foudroyant et son Hamlet est considéré comme l'une de ses plus originales créations. Mais le tonitruant doyen de la Comédie Française a aujourd'hui soixante-dix ans: c'est plus qu'il ne faut pour évoquer avec souplesse le jeune prince de Danemark. D'aucuns pensent aussi — c'est une vieille histoire — que le Hamlet de Mounet-Sully est si original qu'il a cessé d'être shakespearien. Et enfin, le théâtre d'Orange, splendide spécimen de construction romaine était-il bien fait pour encadrer le sujet le plus essentiellement septentrional qui soit sorti du cerveau de Shakespeare? La solidité massive de son architecture qui dit l'idéal du peuple le plus positif que l'histoire ait connu, la régularité têtue de ses lignes et de ses courbes, la symétrie balancée de ses trois grandes portes carrées, tout dans cet ensemble concourt à donner une impression de logique froide, de simplicité forte et sans mystère, et forme un contraste par trop violent avec l'âme compliquée, rêveuse et angoissée du héros shakespearien.

Tout autre était le cas de Carcassonne. Ici les souvenirs antiques ont disparu. Le touriste qui longe les fortifications rayées de meurtrières, dentelées de créneaux, coiffées de clochetons et de poivrières, pourrait se croire transporté dans une très vieille ville du moyen âge; et c'est, à n'en pas douter, sur un fond médiéval que Shakespeare a vu, en son imagination, se dérouler la tragédie. Aussi l'effet obtenu a-t-il été intense. La pièce fut jouée au pied même des remparts, et dans ce formidable décor elle semble avoir trouvé une vie nouvelle. Certaines scènes furent d'une éloquence insoupçonnée et irrésistible. Quand on vit, par exemple, le spectre du roi apparaître sur le chemin de ronde, dans la lumière blafarde d'une projection déchirant la noirceur bleuâtre du ciel — la représentation avait lieu pendant la nuit — un frémissement de véritable terreur secoua les spectateurs. Jamais dans l'atmosphère artificielle d'une salle close on n'eût obtenu une illusion dramatique aussi complète. M. de Max personnifiait Hamlet pour la première fois. Il fut très différent de Mounet-Sully. Alors que le doyen de la Comédie Française nous présenta un personnage conscient dès le début et aiguisant sa haine pour finir dans l'incertitude et l'irrésolution, M. de Max fut d'abord un être indécis, puis, après le serment de vengeance, sa volonté se précisa et s'affermit progressivement. Autant le jeu de Mounet-Sully fut brillant et romantique, autant celui de M. de Max fut souple et délicat, tout en nuances graduées.

Quelque intéressantes qu'aient été ces manifestations provinciales, c'est néanmoins Paris — ainsi qu'il arrive toujours en France — qui a fourni l'effort le plus important, car, de décembre à mai, Shakespeare a figuré sur l'affiche presque toutes les semaines. Le plus grand nombre de pièces, sinon de représentations, a été donné par la compagnie dite du Théâtre Shakespeare. Sous la direction de M. Camille de Sainte-Croix une troupe composée presque exclusivement d'élèves des classes supérieures du Conservatoire National n'a pas représenté moins de sept pièces en quatre mois: «Conte d'Hiver» (22 décembre), «Troilus et Cressida» (5 janvier), «Songe d'une Nuit d'Eté» (19 janvier), «Cymbeline» (9 février), «Comme il vous plaira» (9 mars), «Les Joyeuses Commères de Windsor» (6 avril) et «La Tempête» (3 mai). Les acteurs ont eu à étudier en moyenne une pièce tous les quinze jours!

Si l'on tient compte du peu de temps consacré à la préparation de chaque spectacle l'interprétation a été des plus satisfaisantes. Sans doute la troupe a souvent pâti de son inexpérience; une bonne volonté excessive a parfois fait tort à la claire et juste compréhension des rôles; et je pourrais citer tels acteurs qui, pour avoir voulu jouer d'une manière trop originale, ont compromis le sens de leur personnage en lui donnant une allure exagérément française. Mais, par contre, toutes les fois qu'il fallait de la jeunesse et de l'ardeur on peut dire que cette inexpérience elle-même est devenue une qualité. Il serait, par exemple, difficile de trouver une Perdita et un Florizel plus charmants que Mlle Ducos et M. Rocher. C'était à proprement parler un enchantement que d'entendre ces deux tout jeunes gens deviser d'amour dans la partie idyllique du «Conte d'Hiver». «Le Songe d'une Nuit d'Eté» a été également rendu avec une fraîcheur qui, à certains moments, permettait d'entrevoir ce que pouvaient être, au seizième siècle, les

représentations des troupes enfantines. Mlle Capazza, en particulier, fut le plus vif et le plus naturel des Pucks; elle apparut si légère, si aérienne qu'on eût dit vraiment qu'elle était venue tout droit du pays de féerie pour interpréter ce rôle.

Les soirées du Théâtre Shakespeare ont eu le plus grand succès et ont été suivies par un public assidu et suffisamment intelligent bien qu'il fût composé de la fine fleur de la société aristocratique et cosmopolite; elles n'ont pas cependant réussi à éclipser les représentations de «Coriolan» données par Antoine à l'Odéon. Ce fut là l'événement sensationnel de la saison. Et c'était justice, car la pièce a été montée avec ce soin, cette conscience, ce souci de ne rien laisser au hasard, cette intelligence, ce génie qui font d'Antoine le premier de nos directeurs de théâtre. M. Joubé, l'un des meilleurs artistes que nous ayons à cette heure, a tenu le rôle du héros romain. Il a été superbe d'orgueil et d'audace, et il a eu pour traduire son mépris de la plèbe vulgaire des accents inoubliables. Sa voix généreuse et mélodieuse, son tempérament exalté et débordant ont admirablement mis en relief la violente et fière impatience de Coriolan. Joubé a été fort bien secondé par M. Grétillat en Tullius Aufidius barbare, farouche et rusé. M. Bernard a fait de Ménénius Agrippa un citoyen jovial et bonhomme, légèrement burlesque et laissant, néanmoins entrevoir sous sa rondeur du courage et de l'émotion. Mme Grunbach a été une Romaine classique, énergique et surhumaine. Mme Colonna Romano, en Virgilia, a paru belle, gracieuse et tendre.

Les représentations shakespeariennes dont je viens de parler ont eu, en outre, ceci de remarquable qu'elles ont inauguré une ère nouvelle dans l'histoire de la mise en scène française. J'ai dit plus haut les tentatives faites à Philippeville, à Orange et à Carcassonne pour entourer l'action d'un cadre naturel, vaste ou harmonieux. Dans les théâtres parisiens on a surtout cherché à réaliser une décoration permettant de diminuer le nombre des entr'actes. Au Théâtre Shakespeare on est arrivé à ce résultat en adoptant un dispositif très ingénieux dans sa simplicité, dû à un peintre de talent, M. Simas. De chaque côté de la scène était planté un décor fixe dont la couleur vaporeuse ou singulière était destinée à créer une atmosphère générale en harmonie avec la tonalité, pourrait-on dire, de la pièce représentée. Au fond, une série de toiles rideaux formaient des décors particuliers à chacun des différents lieux où se passait l'action, et apparaissaient ou disparaissaient selon les besoins. En sorte que la décoration pouvait varier assez rapidement par ces modifications de la partie centrale.

Le reproche que l'on peut adresser à ce décor, dit «synthétique», c'est de nécessiter malgré tout des changements assez nombreux, et de contrarier ainsi la rapidité de l'action. C'est pourquoi je préfère de beaucoup le système qu'Antoine a imaginé pour les représentations de «Coriolan». Au premier plan, un immense décor à demeure formait pendant toute la durée de la pièce un cadre général. Il se composait de trois parties. A gauche était figurée une porte de Rome; à droite une porte de Corioles. Ces portes, toutes deux pourvues de remparts praticables servant aux scènes de guerre, se distinguaient l'une de l'autre par certains détails caractéristiques: Rome était reconnaissable à une statue de la louve allaitant Romulus et Rémus

ainsi qu'à une vue du Capitole et de la Roche Tarpeienne se profilant sur le ciel; Corioles, de construction lourde et fruste, avait un aspect plus barbare. Au milieu se dressait un portique monumental fermé par un rideau. Ce rideau, lorsqu'il s'écartait, découvrait une sorte de deuxième plateau sur lequel étaient plantés, selon les besoins, les différents décors nécessaires à l'action, tels que le gynécée, une rue de Rome, le camp romain, le Capitole &c. Grâce à ce dispositif la pièce pouvait se jouer presque sans interruption (Antoine a fait au public la concession de lui accorder deux entr'actes); car, toutes les scènes dont le lieu n'est pas très nettement déterminé par le texte étaient suffisamment encadrées par le décor fixe qui représentait le lieu général de l'action: Rome-Corioles. Toutes les scènes, au contraire, dont le lieu nécessitait une évocation précise recevaient une décoration plantée sur la seconde scène, en arrière du rideau central.

En somme, Antoine a combiné d'une façon très habile le système de décoration médiévale qui consistait à mettre côte à côte les différents lieux ou «mansions» et le système de mise en scène alternative tel qu'il a été exposé et défendu par la plupart des érudits allemands, et tel aussi qu'il a été réalisé d'une façon pratique par Kilian à Munich (cf. Jahrbuch 1910, p. 69). Antoine est-il arrivé à cette conception après avoir lu de savantes dissertations sur le sujet (il en est bien capable!) ou par un éclair de génie? Je l'ignore. Mais il est certain qu'il a résolu le problème de la mise en scène shakespearienne d'une façon très heureuse. Il a réussi à satisfaire chez le public le goût du décor luxueux et pittoresque tout en restant fidèle à la conception shakespearienne de la représentation continue. Et il a su, en même temps, utiliser les découvertes de la critique moderne, car les historiens du théâtre anglais, quelles que soient leurs convictions, trouveront dans son système une démonstration de leurs théories.

Une autre caractéristique des représentations données par le Théâtre Shakespeare et par l'Odéon c'est que le texte a été joué dans des traductions intégrales ou à peu près, et qui avaient la prétention de rendre l'original avec exactitude. Il y aurait beaucoup à dire sur ces traductions; mais il vaut mieux ne pas gâter la joie que nous devons éprouver à voir chasser de nos répertoires les adaptations mensongères qui n'ont guère eu, jusqu'ici, d'autre résultat que de ridiculiser Shakespeare.

Rennes. Albert Feuillerat.

Wiener Theaterschau.

Der Eintritt des noch von Schlenther engagierten neuen Mitgliedes Erica von Wagner in den Verband des Burgtheaters gab Veranlassung zu mehreren Aufführungen von «Romeo und Julia», deren Gutes und minder Gutes noch auf Rechnung der abgelaufenen Direktion kommt. Um mit dem Guten zu beginnen, so machte sich ein harmonisches Zusammenklingen der Farbentöne, eine sorgfältig abgewogene und glücklich gelungene Milieukunst wohltuend bemerkbar. Gleich das erste Szenenbild, der Platz vor dem Palazzo della Raggione, stilvoll und echt ohne Übertreibung des

Details, erregte zuversichtliches Behagen, das die breitspurige, gesunde Tölpelhaftigkeit des mit Peter in einer Person vereinigten Balthasar (Hugo Thimig) steigerte. Das Ehepaar Capulet erläuterte durch starke Charakteristik in wirksamer Weise die Kindheitseinflüsse, unter denen Julia sich entwickelt: Der Vater (Ernst Pittschau), ganz bärbeißiger Hüne, beim geringfügigsten Anlaß wutschnaubender Bramarbas, in seiner Heiterkeit ein Polterer ohne Umgangsformen, von rauher Stimme und tolpatschigen Bewegungen, mehr Lanzknecht als Edelmann. Die Mutter (Olga Lewinsky) sein Widerspiel: in außergewöhnlich prächtigen Gewändern, eine Erscheinung von hoheitsvoller und liebenswürdiger Schönheit, die gewandte und prunkliebende Weltdame. Ein geschickt erfundenes stummes Spiel der Bewillkommnung ihrer Ballgäste zeigt sie als freundliche Hausfrau, als beglückte Mutter in ihrem Elemente. Die Gräfin ist eine etwas äußerliche, konventionelle Natur, heiter und lebenslustig, ohne Hochmut. Die Weitschweifigkeit der Amme belustigt sie mehr, als daß sie ihre Ungeduld erregte. Mit Julien tändelt sie zärtlich, weich und liebevoll; der Ernst der Mutterpflichten geht über ihren Horizont hinaus. Sie ist eine schreckhafte, leicht verängstigte Natur; an Tybalds Leiche außer sich, von der Rohheit des Gatten eingeschüchtert. So entspricht ihre äußere Glanzstellung keiner maßgebenden Rolle als Frau im Hause. Sie fürchtet sich vor dem despotischen Gemahl, dem gegenüber sie kein Meinungsrecht besitzt. Capulets Mißhandlung der Tochter (III, 5) sieht sie in rat- und hilflosem inneren Kampf mit an; das Herz gehört ihrem Kinde, einen jedenfalls vergeblichen Widerstand gegen den Gebieter wagt sie nicht. «Ich kenne dich nicht mehr» ist ein äußeres Sich-Fügen aus Schwachheit oder Politik. Die Lippen sprechen es, die Seele weiß nichts davon. Tonfall und Geste täuschen hier in interessanter Weise über die Rohheit der Schlegelschen Übersetzung hinweg. (*I have done with thee*; Konrad übersetzt richtiger: «du gehst mich nichts mehr an». Der eigentliche Sinn ist: «ich bin [jetzt, für diese Unterredung] mit dir fertig».) So treffen Darsteller, die im wahren Sinne Interpreten sind, instinktiv das Richtige, indem sie mit feiner Witterung die Absicht des Dichters selbst in der Verballhornung herausfühlen. Wie dem Gatten gegenüber hat die Gräfin auch über Julien keine Autorität. Sie ist liebevoll um die Tochter besorgt (IV, 3); aber die Hellsichtigkeit der Mutterliebe fehlt ihr. Für Juliens elementares Empfinden mangelt ihr das Organ; das Innerste ihres Kindes bleibt ihr ein Buch mit sieben Siegeln. Sie hat es verhätschelt, aber nicht erzogen, und sie ist der Erwachsenen weder Halt noch Stütze. Die Bedeutung von Shakespeares Nebengestalten ausschöpfen, ist eine Aufgabe von nicht hoch genug anzuschlagender Wichtigkeit. Hier wird sie in einem Kabinettstück liebevoller und sich dennoch bescheiden im zugewiesenen Rahmen haltender Beseelung im Sinne echter alter Burgtheaterkunst gelöst.

Dasselbe ließ sich einst von Ernst Hartmanns Mercutio sagen, der in seiner Verschmelzung von sublimiertem Naturburschen- und scherzendem Philosophentum, anmutig, heiter, liebenswürdig und phantasievoll den Wesenskern der Gestalt hinstellte, als wäre er selbst das Gebilde einer poetischen Laune der Königin Mab. Heut bleibt das Wirklichkeitsbild der Leistung bedenklich hinter ihrem Erinnerungsbilde zurück. Die Jugend-

verklärung, in welche die Leistung von einst getaucht ist, hebt sich strahlend von dem mühsamen Jungseinwollen ab, das an der jetzigen peinlich berührt. Die lachende, elegante Anmut von ehedem ist zur affektierten Pose geworden und ein der Rolle widersprechendes schwerfälliges Breitquetschen und Unterstreichen an die Stelle der einstigen Behendigkeit von Seele und Leib getreten.

Als Romeo hat noch zu Kainz' Lebzeiten Alfred Gerasch dessen Erbe angetreten, ein Talent, gesund in der Wurzel, gerade gewachsen wie eine Gerte, mit schönen Mitteln und einem tüchtigen Können, ohne Seelenabgründe, immer erfreulich und befriedigend, bisher niemals überwältigend. Sein hübscher Romeo mit dem runden Knabengesicht und dem schwarzen Krauskopf ist lyrischer gehalten als der des großen Vorgängers, ist der weiche, verwöhnte, sich selbst verzärtelnde Junge, das Glückskind, das seinen Launen nachgehen darf, kein vom Schicksal Gezeichneter, kein Blutzeuge der Liebe. Kainz verkörperte das Frühlingserwachen unter warmen Stürmen, die das Lebenslicht ausblasen und den Eisstoß aller Menschensatzung unter Krachen und Tosen in Bewegung setzen. Es war die ins Gigantische getriebene Leidenschaft des unreifen Menschen. Sie nahm sich ihr Recht mit jener knabenhaften Verschmähung aller Selbstzucht, die ungezügelte Hingabe an die Impulse des Augenblickes mit männlicher Unabhängigkeit verwechselt. Ein glühender Phantasiemensch, nur von Affekten lebend, stand dieser Romeo mit seinem Minimum von Körperlichkeit vor uns, ganz Verzückung, ungebändigtes Temperament, im Wirbel der Empfindung hinstürmende, schäumende Vollkraft des Lebens. Die Liebe packte ihn wie ein Verhängnis, sie wurde der Genius, der aus ihm redete und handelte. Die Balkonszene in ihrem fast ununterbrochenen Flüsterton war nur ein verhaltener Aufschrei entzückter Seeligkeit. Den Gipfel des Triumphes erreichte sein Glück II, 6 in Lorenzos Zelle. Bei Juliens Worten: «Gefühl, an Inhalt reicher als an Worten» wies er mit einem wonnestrahlenden Blick gegen Lorenzo und einem leisen unartikulierten Laut in einer unaussprechlich ausdrucksvollen Geberde der Hingerissenheit (halb ausgestreckte Arme, Bewegung der flachen Hände) auf Julien. Man meinte sein aufjauchzendes: «Na! ist sie nicht herrlich!» gehört zu haben. Noch weniger als hier hat Shakespeare der höchstgespannten Empfindung (V, 1) bei der Nachricht von Juliens Tod gesprochenen Ausdruck verliehen. Kainz legte in diese Pause tiefsten Schmerzes, für welchen dem Dichter offenbar kein Wort stark genug ist, den vollen Ausdruck der erschütternden Wandlung, die sich in Romeo, während er schweigt, vollzieht. Er las Balthasar die Trauerbotschaft gewissermaßen vom Gesicht. In den raschen Fragen, mit denen er voll Glückszuversicht auf den Boten einstürmte, hielt er plötzlich bei: «Ist meine Julia wohl?» inne, stutzig über Balthasars verstörte Miene. Die letzten Fragen kamen zaghaft forschend, in der Angst vor böser Antwort. So war die Vorbereitung zu dem Schlage gegeben, mit dem Romeos Welt in Trümmer geht. Bei der Hiobspost stürzte er mit einem gellenden Aufschrei zu Boden; raffte sich langsam auf, zog sich auf eine Bank empor, die Ellenbogen auf die Knie und den Kopf in die Hände gestützt. So saß er lange. Dann erhob er sich mit einem kräftigen Entschlusse, strich sich die Haare aus dem Gesicht, reckte seine Gestalt, die zu wachsen schien, und

sprach mit drohend gen Himmel erhobener Hand die einzigen Worte, die ihm der Dichter für dies erschütternde Gemälde des inneren Zusammenbruches leiht: «Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne». Er war nunmehr entschlossen, das wertlose Leben wegzuwerfen. Die Überwältigung, den Aufruhr der sich bäumenden Seele, Raserei, Sammlung, Lösung des Schmerzes, alle Phasen mit ihren Übergängen hatte er in die stumme Szene hineingelegt. Sein letztes Wort vor der Nachricht war voll Lebensfreude, voll Hoffnung, sein erstes nach ihr sprach er als ein zum Sterben Entschlossener. Und doch empfand der Zuschauer keine Lücke.

Gerasch übernimmt nur zum geringsten Teil dieses stumme Spiel, das als eine die Dichtung erläuternde und ergänzende schauspielerische Schöpfung zur Tradition werden sollte. In welcher Kunst wäre wohl überhaupt die Pflege der Überlieferung gebotener als in der mimischen, in der nur eine allgemeine Vorstellung, aber nicht das Werk selbst erhalten bleibt? Und in welcher geht man der Tradition geflissentlicher aus dem Wege als auf der Bühne, wo ein Andersmachen um jeden Preis gilt, gleichviel, ob es ein Bessermachen bedeutet oder das Gegenteil!

Gerasch ist in allem maßvoller als Kainz und hält sich von Übertreibung zurück — freilich ein zweischneidiges Beginnen bei einem Charakter, der an sich eine Hyperbel ist. Das jubelnde Glück, das sich absurd wie junger Wein gebärdet, ohne die Grenzen edlen Anstandes zu verletzen, gelingt ihm am besten.

Die Julia Erica von Wagners, einer hochgewachsenen Rasseerscheinung von nachlässiger Haltung, mit einem gut gezeichneten Profil und glutvollen Augen, ist nicht das vierzehnjährige Kind, ja auch keine sechzehn- oder siebzehnjährige Mädchenknospe, sondern ein bereits voll entwickeltes Temperament, das sich ohne jede Anwandlung von Schüchternheit herauswagt, weder naiv noch sentimental, sondern durchglüht und beherrscht von der ausschließlichen Gewalt der Sinnenregung, in der ihr junges Sein erbebt. Diese schwüle Stimmung, in deren Zeichen die ganze Rolle steht, lebt sich zumal in der Balkonszene in dem heißen Flüstertone hingerissener und hinreißender Ekstase aus. Man fühlt die italienische Sommernacht und ihren sinnbetörenden Blütenduft: «bei der Hitze tobt das tolle Blut». Das farbenkräftig glühende Kolorit wird auch für die weitere Entwicklung der Gestalt festgehalten. In Lorenzos Zelle (II, 1) legt das verwöhnte Patrizierkind in ihrem Glück eine Rücksichtslosigkeit gegen die herkömmliche Form an den Tag, die in Ausgelassenheit übergeht. Dieselbe Unkontrolliertheit des Impulses beherrscht den Schmerzausbruch III, 2. Sie wirft sich im Jähzorn auf den Boden. Die Empfindung springt unvermittelt von einem Superlativ zum andern. Noch krasser wirkt der Monolog IV, 3. Die Vision des Erwachens in der Gruft wird megärenhaft mit gekrallten Fingern und wahnwitzig aufgerissenen Augen ins Publikum gesprochen. Julia taumelt und stürzt zu Boden, wobei der Kelch, der den Schlaftrunk enthielt, klirrend zerschmettert. Diesem Streben nach starken Effekten entspricht der in wenig geschmackvoller Weise auf pikante Wirkung ausgehende Schlußeindruck. Julia liegt im Sarge in einem dünnen, knapp anliegenden Sterbehemde, das die schwellenden Formen ihres schönen Leibes mehr zeigt als verhüllt, und stirbt, auf Romeo liegend. Nichts kann verfehlter sein als

diese üppige Sinnlichkeit in einer Gestalt, die bei aller restlosen Liebeshingabe doch der Inbegriff der Unschuld, der Lauterkeit, des holdesten Mädchenadels ist. Je kraftvoller die Durchführung, desto entschiedener ist eine Auffassung zurückzuweisen, die den Standpunkt des Dramas von der Schicksalstragödie der Liebe zum Liebesabenteuer herabdrückt.

Eine nicht zu entschuldigende Verstümmlung erleidet das Stück durch den Ausfall des größten Teiles von III, 5, einer für den Überblick über Juliens Charakter unentbehrlichen und durch das Doppelspiel der im Innersten Wahrhaften und zum Heucheln Gezwungenen für die Darstellerin höchst wirkungsvollen Szene. Auch IV, 5, die Totenklage, müßte, wenigstens gekürzt, gespielt werden.

Die neue Direktion des Burgtheaters, deren Regierungsantritt Wien mit der Hoffnung eines großen Aufschwunges erfüllte, setzte mit dem richtigen Blick für das am meisten Nottuende, eine Shakespeare-Regeneration auf ihr erstes Programm. «Richard III.» mit Kainz in der Titelrolle sollte den Anfang machen und die so dringend geforderte Neuszenierung des «Hamlet» noch in demselben Monat folgen. Höhere Gewalten haben dieser freudigen Arbeitslust den Arm gehemmt. Der neue Direktor war außer Stande, für die leistungsfähigste Arbeitskraft, die ihm unvorbereitet der tückischste und unbezwingbarste aller Rivalen wegraffte, einen auch nur halbwegs entsprechenden Ersatz aus dem Boden zu stampfen, den sein Vorgänger glatt rasiert hatte. Man kann ihm daraus keinen Vorwurf machen. Es wäre ungerecht und verständnislos, seine Kraft nach diesem unter unmöglichen Verhältnissen unternommenen Einführungswerk bemessen zu wollen, zu dem der ganze Wagemut des ersten unverbrauchten Betätigungsenthusiasmus gehörte. Ebensowenig aber läßt es sich beschönigen, daß der «Richard III.», der am 16. Juni 1910 über die Bretter ging, mißlungen ist. Man arbeitete von vornherein mit unzulänglichen Mitteln.

Albert Heine, als Episodenspieler und Darsteller minder hervorragender Naturen ein geistvoller und witziger Charakteristiker von origineller Auffassung und anerkennenswerter Technik, versagte als Richard in der Grundbedingung für eine überzeugende Verkörperung dieses Charakters: in der dämonischen Persönlichkeit. Er war als Bösewicht kein Genie, Anna gegenüber kein faszinierender Basilisk, gegen seine Umgebung nicht die sie um Kopfeshöhe überragende und darum willenlos zwingende Herrennatur. Man glaubte ihm weder den König, noch den unerschrockenen Kämpfer, geschweige denn den gekrönten Satan; in seinem Aufstieg fehlte das imponierende Moment, in seinem Zusammenbruch das Heroische. Schon seine äußere Erscheinung von altweibischer, uninteressanter Häßlichkeit verriet in nichts weder das königliche noch das eingeteufelte Geblüt. Statt des Shakespeare'schen Halunken in Überlebensgröße hatte man einen zynischen Durchschnittsmordgesellen vor sich; statt dieses Phänomens boshafter Heuchelei einen Stümper in der Verstellungskunst, der niemanden täuschte, dessen Doppelspiel (für Publikum und Mitspielende) gänzlich mißglückte. Die ins Riesenhafte gesteigerte Verbrechernatur, deren Kolossalität ein eignes Maß der sittlichen Moral herauszufordern scheint, wurde auf das kleinliche Niveau eines feigen Alltagsbösewichtes und Theaterwüterichs herabgedrückt, ihres spezifischen Gehaltes beraubt. Die humoristischen Stellen, der kau-

stische, mephistophelische Witz versagten völlig. Zahlreiche äußerliche Floskeln halfen über den Mangel an psychologischer Vertiefung nicht hinweg. Richards Charakter ist durchaus eindeutig. Dem Schauspieler ist nichts überlassen, als ihn mit einem kräftigen Schwung in ungeheuren Dimensionen gleichsam über sich selbst hinauswachsen zu lassen. Bei Heines Richard blieb, wie die Grundlage verfehlt war, so auch dieses Wachstum aus, und die technische Durchführung ward der Aufgabe so wenig gerecht wie die innere Gestaltung. Die unausgeglichene, rasche, schnarrende, eine Note monoton festhaltende Sprechweise, die Verse skandiert und Worte zerhackt und unvermittelt und unmotiviert vom Flüstern ins Schreien fällt und umgekehrt, täuschte in ihrer aufdringlichen Effekthascherei niemanden über das empfindliche Fehlen echten Temperamentes.

Anläufe zu Originalität schlugen fehl. Von Garrick ist uns überliefert, daß er die Erwägung seiner Mißgestalt (I, 1) *galled and uneasy* vorbrachte.[1]) Lewinsky sprach sie in offenbarem Anschluß daran, ironisch, bitter. Heine wählte einen Ton müder Verdrießlichkeit, der zu der Charakterperspektive, welche uns dieser Enthüllungsmonolog erschließt, im Widerspruch stand. Richard, der mit eherner Energie und teuflisch schwungvoller Unternehmungslust dazu entschlossen ist, sich als Bösewicht zu bewähren (*to prove a villain*), lag hier, von vornherein verstimmt und matt, auf einer zu einem Heiligenbilde führenden Flucht von Treppen, vermutlich aus keinem andern Grunde, als weil sein Vorgänger sich in dieser Verkörperung des strammen, aufrechten Willens, stehend eingeführt hatte.

Die erste flott und wirkungsvoll zusammengespielte Fluchszene (II, 1) löste durch übertriebenes Unterstreichen der sarkastischen Frechheit — Richard schlug eine höhnische Lache auf — auch im Publikum einen Heiterkeitseffekt aus, der in diesem auf Erschütterung ausgehenden Auftritt ein unstatthaftes Klüger-sein-wollen als der Dichter bedeutete.

Eine realistisch-phantastische Neuerung war die Auffassung der Margarethe (Hedwig Roempler-Bleibtreu) als *foul wrinkled witch*, aller Majestät entkleidet, in graue Schleier gehüllt, mit wirrem, grauem Haar, bleichem, hagerem Antlitz und in irrer Glut lodernden Augen; mehr Schicksalshexe als Königin, die im jähen Sturz von ihrer Höhe fällt, mehr ergreifend als imposant. Von einem Organ getragen, das bei seiner dunklen Tonfülle, hart und scharf wie geschliffener Stahl durch die Luft sausen kann, und unterstützt von einer Sprechtechnik, deren leichtflüssige und prägnante Artikulation in keinem Tempo versagt und doch niemals stillos wird, wetterten ihre Flüche wie ebenso viele Blitz- und Donnerschläge durch den Saal, zweifellos das gerundetste Kunstwerk des Abends. Aber nicht das einzige. Denn sowohl Ferdinande Schmittleins Herzogin von York, deren gramdurchfurchtes Antlitz, deren gebeugte Gestalt aus einem altdeutschen Holzschnitt genommen schien, als Max Devrients König Edward, ein in kräftigen Strichen ohne Übertreibung charakterisiertes Bild schmerzlichen Zusammenbruches, und Else Wohlgemuths Anna verdienen die Bezeichnung, wenn auch diese jüngste, vielversprechende Heroine des

[1]) Vgl. Christ. Gaehde, David Garrick, Schriften der Shakespeare-Gesellschaft Bd. II, S. 19.

Burgtheaters, mit ihrer edlen Schönheit und ihrem ausdrucksvollen Pathos, indem sie den Grundton allzu energisch-tragisch nahm, einen Bruch in die psychologisch so ungemein schwierige Rolle brachte, zumal das plötzliche Umschlagen vom Mordversuch in die Einwilligung zur Heirat durch Richards Mangel an hypnotisierenden Reizen noch widerspruchsvoller und unverständlicher wurde. Am ehesten begreiflich und lebenswahr wird eine Anna dann sein, wenn die Darstellerin schon beim ersten Schmerzausbruch durchfühlen läßt, daß er, obzwar echt, doch nur ein momentaner Impuls ist; nicht der Ausdruck tiefer dauernder Empfindung, sondern die schwächliche Hingabe eines seichten, törichten, unselbständigen Geschöpfes an die Eindrücke des Augenblicks.

Von dem Clarence Ernst Hartmanns gilt ziemlich dasselbe wie von seinem Mercutio. Er war einstmals die feine und liebenswürdige Verkörperung unmännlicher männlicher Anmut und wird jetzt ins Graue, in physische und seelische Erschöpfung hinübergespielt mit jenem Übermaß an Kunst, das die Natur untergräbt, indem es ihr nachzuhelfen glaubt. Überpolierte Glätte und breite Sentimentalität vermögen nicht die weiche Geschmeidigkeit des physischen und seelischen Gehabens vorzutäuschen, die den jungen hilflosen Clarence kennzeichnet.

Was die Regie (Freiherr von Berger) betrifft, so war es ein geistreicher Einfall, die Wehklage der drei Lebensalter repräsentierenden Frauen (IV, 3) als Chor aufzufassen, dessen musikalisch-symbolische Wirkung hier Größeres leistete, als es der Gesprächston vermocht hätte. Im übrigen litt die Vorstellung eher unter einem Zuviel als Zuwenig. Ein sich allzubreit machendes stummes Spiel erregt, zumal wenn die Absicht nicht in meisterhafter Ausführung verwirklicht wird, in der Regel mehr Ungeduld als Stimmung. Realistische Kleinmalerei, die selbst den gefährlichen Hahnenschrei (V, 3) riskierte und Clarence im Tower eine behagliche Schlafstube einrichtete, unterwühlte den großen Zug der Gespensterszene und vernichtete im Verein mit der hier völlig unzureichenden schauspielerischen Leistung ihre erschütternde Wirkung. Die Bühne stellt das Innere von Richards Zelt dar, dessen ringsum geschlossene Vorhänge eine alkovenförmige Nische bilden. In dieser, tief im Hintergrunde, steht das große Ehebett, auf das sich Richard, nachdem er sich sorgfältig bis auf ein braunes Kamisol entkleidet hat, mit den Füßen gegen den Zuschauer streckt. Aus den fächerförmigen Vorhängen des Zeltalkoven treten einzeln die Geister auf, ziehen einen immer engern Kreis um das Lager und neigen sich über Richard, während Anna, sein eheliches Gespons, plötzlich neben ihm auf dem Lager liegt, sein Pfühl und seine Decke teilend. Diese greifbargruselige Veranschaulichung des Alpdruckes ist zwar ein bühnenunmöglicher, aber ein poetischer Gedanke. Eine Gewähr hierfür liegt in dem Umstande, daß einer der zutiefst poetisch empfindenden aller Dichter und Künstler, William Blake, ihn auch gehabt hat. Auf einem im Besitze von George A. Macmillan befindlichen Blatte von seiner Hand, *Richard III and the Ghosts of his Victims*[1]) erblicken wir ebenfalls im Zelte das Himmelbett, um das sich die durchsichtigen Geisterschatten scharen, in dem sie als Ankläger

[1]) Reproduziert bei Basil de Sélincourt, William Blake 1909.

die Hände gegen Richard ausstrecken. Die der beiden Prinzen, welche Blake in seiner symbolisierenden, häufig zwischen dem Erhabenen und dem Grotesken schwankenden Art, als winzige Diminutivgestalten darstellt, erscheinen zwischen Richards breitspurig stehenden Beinen. Denn — darin liegt der Unterschied zwischen Blake und der Burgtheaterinszenierung — Richard ist, von Entsetzen gepackt, vom Lager aufgesprungen. Seine stämmige, fast gedrungene Statur umschließt der knapp anliegende Panzer, der, wie Blake es liebt, die Muskulatur des Körpers erkennen läßt. Mit qual- und angstverstörten Zügen und weit aufgerissenen Augen, so schwingt er mit der Rechten das Schwert übers Haupt, während die Linke noch an der Scheide liegt, aus der er es in verzweifelter Abwehr der furchtbaren Heimsuchung gerissen. In feinem künstlerischen Empfinden ist der Moment innerster Erregtheit auch im Gemälde als Handlung festgehalten, während das Bühnenbild auf jeden Ausdruck der zuhöchst gesteigerten seelischen Spannung verzichtet.

Blake leitete bei seiner Darstellung vermutlich die noch lebendige Überlieferung an Garricks Spiel. Arthur Murphys *Life of David Garrick* (1801) enthält (I, 24) folgenden Bericht: *When he started from his dream, he was a spectacle of horror: He called out in a manly tone, "Give me another horse!" He paused, and, with a countenance of dismay, advanced, crying out in a tone of distress, "Bind up my wounds!" and then falling on his Knees, said in the most piteous accent, "Have mercy, Heaven!" In all this the audience saw an exact imitation of nature.* In Joseph Knights *David Garrick* (1894) steht (S. 328) folgender Bericht Derricks: "*I do not recollect any situation in tragedy, in which he appears to more advantage than that in which he rises and grasps his sword before quite awake; nor could anything afford a finer subject to a masterly painter than his manner of receiving Catesby.*"[1])

Lewinsky legte seiner Darstellung, ohne die eigene Originalität zu gefährden, diese Tradition zu Grunde und machte sie in seiner Umwandlung gewissermaßen zum Hauseigentum des Burgtheaters, das nun, sehr zum Schaden des Kunstwerkes, mit dieser doppelten Überlieferung gebrochen hat. Richard, festgenagelt in dem weit entfernten Bette, verlor, zumal bei der herrschenden Dunkelheit jede Möglichkeit eines wirkungsvollen Minen- und Gebärdenspiels. Überdies wird es, je realistischer die Vorstellung ist, desto unwahrscheinlicher, daß der von Todeserregung durchwühlte Richard sich gemächlich zu Bette legen wird. Eine Stunde erzwungener Rast, angekleidet, ja gerüstet aufs Lager hingeworfen und das Schwert nicht aus der Hand gelassen, das dürfte bei dem von Argwohn Zerfressenen wohl das Natürliche, das einzig Mögliche sein.

Noch schwerer fällt es ins Gewicht, daß dem breit ausgesponnenen Schauerromangrusel zu Liebe die symbolische Bedeutung der Szene und somit ein tragender Gedanke des Stückes geopfert wurde: die parallele Nebeneinanderstellung der Kontraste Richard und Richmond. Um die Gespenter im Halbkreise aus den Vorhangfalten gleiten zu lassen, verzichtete man auf Richmonds Zelt, ja selbst auf einen Ausblick in das andere Lager. Die Hälfte der Reden, die die Geister an Richmond richten, verlor dadurch ihren

[1]) Vgl. Gaehde, 134.

Sinn, und das Ganze verpuffte, einen gewissen düsteren Nervenkitzel abgerechnet, ohne Wirkung, ohne tragische Erschütterung.

Hinsichtlich der Übersetzung ließ man es an dem unrevidierten Schlegel-Tieck'schen Text genügen und in unfaßlicher Gleichgültigkeit gegen philologische wie rhytmische Mängel Stellen durchgehen, wie diese:

«Den Kopf ihm abhaun, Freund: — was muß geschehen» (III, 1)
(*chop off his head*; — *something we will determine*)

oder:

«vom flachen Richmond» (V, 3)
(*led by shallow Richmond*)

und ähnliche mehr.

Die Textstriche bedeuten trotz der mehr als vierstündigen, zum Teil durch das schleppende Tempo verschuldeten Dauer der Vorstellung mehr als einen Schnitt ins Fleisch. Richards Werbung um Elisabeths Tochter dürfte als die gesteigerte Parallelszene der ersten Werbung schlechterdings nicht fallen. Elisabeths Abschied von der zur Krönung gehenden Anna gehört zur Charakteristik der Frauen. Buckinghams Tod ist zum Verständnis der Handlung notwendig.

Wien. Helene Richter.

Zur Aufführung des «König Johann» am Münchener Hoftheater.

In dem Berichte über die Shakespeare-Aufführungen der Münchener Hoftheater von 1909 (Jahrbuch 46, S. 166ff.) wird von dem Referenten bei Besprechung der Vorstellung des «König Johann» ein «Einschiebsel» getadelt, das nach seiner Meinung «der Hauptstadt einer vorwiegend katholischen Bevölkerung zugestanden wurde» und das sich gegen den Geist der Dichtung in schwerer Weise versündigt habe. Die betreffende Einschaltung, der Auftritt zweier Mönche vor der Sterbeszene des Königs, die ihre Befriedigung über dessen Niederlage aussprechen, soll nach der Meinung des Referenten ein altes Erbtum sein, «das man schon vor Jahren als Feigenblatt benutzte, um freilich nicht einen Teil, sondern den ganzen Leib der Dichtung schamhaft zu umhüllen; denn diese schließt ja doch nach jenem Canossa mit der stolzesten Selbstaufrichtung Englands gegen Rom!»

Wäre der hier erhobene Vorwurf begründet, so würde er die künstlerische Leitung des Münchener Hofschauspiels in schwerer Weise belasten. Aber er beruht auf einem Mißverständnis, das im Interesse der Sache der Aufklärung bedarf.

Die letzte Szene des Stückes, die im Garten der Abtei Swinstead spielt, wurde bei der Münchener Aufführung mit der folgenden kleinen Szene eröffnet. Während von ferne das leise verklingende Orgelspiel eines als Frühmette gedachten Gottesdienstes vernehmbar war, traten zwei Mönche auf:

Erster Mönch (leise zum andern). Ist dies der König, der die Mönche haßt?
Ist dies der Mann, der stets den Papst verachtet?

Zweiter Mönch (bedeutet ihm pantomimisch, zu schweigen.) (Sie gehen weiter.)

Erster Mönch. Ist dies der Mann, der plünderte die Kirche? —
Und mußte nun zu Klosterbrüdern fliehn! (Spiel wie oben. Sie gehen weiter.)

Dann folgt der Auftritt des Prinzen Heinrich mit den Lords, wie bei Shakespeare V, 7 Anfang.

Die vier Verse, die hier benutzt wurden, entstammen der älteren Tragödie vom «König Johann». Sie stehen in dem älteren Stück, wo die Klosterszenen im Gegensatze zu Shakespeare bekanntlich eine sehr breite und tendenziös gehässige Fassung zeigen, zu Beginn eines Monologs, in dem ein Mönch nach der Aufnahme des kranken Königs in das Kloster, seinen Gedanken über den verhaßten Gegner Ausdruck gibt — derselbe Mönch, der sich dem Abt in der darauffolgenden Szene zur Ermordung des Fürsten anbietet.

Ich nahm jene Verse in der oben skizzierten Art der szenischen Anordnung aus zwei Gründen in die Aufführung von «König Johann» herüber. Sie schienen mir einmal sehr geeignet zu sein, das klösterliche Milieu, das bei Shakespeare so gut wie ganz verloren gegangen, das aber für die Wirkung der Schlußszene von Bedeutung ist, wenigstens andeutender Weise, wie in einem Momentbilde, zu veranschaulichen. Durch den Auftritt der beiden Mönche ist der Zuschauer beim Beginn der Szene sofort über den Schauplatz der Handlung und über die besondere Situation dieser Szene unterrichtet. Sodann beleuchten jene Worte, in denen die hämische Schadenfreude der Klosterinsassen über den Ausgang des Königs ihren charakteristischen Ausdruck findet, wie mit einem Schlaglicht das Verhältnis des niederen Klerus zum König und motivieren damit dessen Vergiftung, die ja auch bei Shakespeare in der vorangehenden Szene zwischen Hubert und dem Bastard als die Ursache seines Todes genannt wird. Die Einfügung des kleinen Auftritts gibt der Schlußszene ein gewisses charakteristisches Relief, das ihr in der späteren Fassung des Stückes — nicht zu ihrem Vorteil — abhanden gekommen ist. Daß sie eine so mißverständliche und ihren Intentionen direkt entgegengesetzte Auslegung finden könnte, wie es nach dem Münchener Berichte geschehen zu sein scheint, konnte dabei gewiß nicht erwartet werden.

Es wäre höchstens das eine Bedenken berechtigt: ob es gestattet ist, den Text des älteren «König Johann» für die heutige Aufführung des Stückes heranzuziehen. Die Frage über die Autorschaft dieses älteren Stückes, das bei Shakespeares Lebzeiten mit seinem Namen gedruckt wurde, ist noch heute nicht mit unbedingter Sicherheit entschieden. Unter den deutschen Forschern hat in erster Reihe Tieck die Ansicht verfochten, daß der ältere Johann ein Jugendwerk des großen Dichters sei, das in den Charakteren, ja in jeder Zeile das unverkennbare Gepräge Shakespeares trage. Man mag darüber verschiedener Ansicht sein, und die Meinung Tiecks wird heute wohl kaum mehr viele Anhänger haben. Auf jeden Fall aber gibt die Tatsache, daß eine solche Meinung möglich ist, der Bühne die Berechtigung, an dem älteren Stücke nicht achtlos vorüberzugehen und Einzelheiten davon zu benutzen, wo dies dem Gesamtbild von Nutzen ist.

Von dieser Erwägung geleitet, habe ich auch an einigen anderen Stellen — es geschah dies meines Wissens zum erstenmal — auf den Text des älteren Stückes zurückgegriffen. Der Canossa-Gang des Königs, die Niederlegung der Krone und deren Zurückerstattung durch Pandulpho zu Beginn des fünften Aktes, kommt bei Shakespeare völlig unvermittelt und unvorbereitet, für den Zuschauer beinahe überraschend. Wohl werden in der zweiten Szene des vierten Aktes die Ereignisse geschildert, die jene Entwicklung der Dinge herbeiführen helfen, aber in den Äußerungen des Königs selbst fehlen alle Spuren, die den Umschwung in ihm begreiflich machen. Das einleitende Bild des fünften Aktes, das ihn zu Füßen des päpstlichen Legaten zeigt, kommt für den uneingeweihten Zuschauer völlig verblüffend. Das ältere Stück hat den Vorzug, daß es diesen Umschwung des Königs einigermaßen vorzubereiten und zu motivieren sucht. Geschieht dies vielleicht auch in einer etwas holzschnittartigen Manier, so wird damit doch ein Bindeglied geschaffen, das namentlich bei der Bühnenaufführung als wohltätig empfunden wird.

Ich habe deshalb in der zweiten Szene des vierten Aktes unmittelbar vor dem zweiten Auftritt Huberts einen Monolog des Königs eingelegt, der sich aus zwei Stellen in der entsprechenden Szene des älteren Stückes zusammensetzte und folgenden Wortlaut erhielt. Nach dem Abgang des Boten:

War je ein König so von Leid erdrückt?
Die Königin Leonore, meine Mutter,
Im Unglück Trost und einz'ge Hoffnung mir,
Ist tot — ich selber unterm Bann des Papstes,
Fluch auf den Kirchen, ihre Tür versiegelt.
Johann, bedenk Dich nun, was Du beschließest:
Willst Du noch ferner Englands König sein,
So schau um Dich, Dein Diadem zu retten.
Denn Land und Leben steht — und Alles auf dem Spiel.
Der röm'sche Papst, er ist die einz'ge Ursach,
Er flucht Dir, spricht die Untertanen frei
Des ihrem Fürsten schuldigen Gehorsams;
Er reizt die Edlen auf, den Krieg zu führen,
Er nimmt die Kron' und gibt sie Philipps Sohn,
Er absolviert, wer Dich ermorden will,
Und so beherrscht der Aberglaube alle.
Das einz'ge Mittel drum, den Thron zu retten,
Ist, klugerweise mit dem Papste heucheln:
Die Hand, die Wunden schlug, muß Salben reichen,
Den Schaden heilen, der unheilbar sonst.
— — Und meine Mutter tot!

Durch diesen Monolog war die Brücke geschlagen zu der einleitenden Szene des fünften Aktes. Die Überraschung, die diese sonst zu bieten pflegt, die aber der Wirkung im Theater nicht zu statten kommt, war vermieden.

Auch an einigen anderen Stellen konnte der Text nach dem Wortlaut des älteren Stückes zum Vorteil der Bühnenwirkung retuschiert werden. Durch diese kleinen Änderungen wurde der antiklerikale Geist des Stückes, entsprechend der stärkeren Tendenz, die dem alten «König Johann» in dieser Beziehung eigen ist, vielfach eher verschärft als gemildert, es geschah also das Gegenteil von dem, was dem Münchener Hoftheater in dem erwähnten Berichte zum Vorwurfe gemacht wird.

Es verdient zu Ehren der Münchener Presse und des Münchener Publikums hervorgehoben zu werden, daß sich gegen die Aufführung des Stückes in dieser Gestalt, trotz seines ausgesprochen antikirchlichen Geistes, keinerlei Protest bemerkbar machte. Als das Stück zum erstenmal in Bayerns Metropole gespielt worden war, 1866, getragen durch eine glänzende Leistung Possarts in der Titelrolle, konnte es trotz des starken Erfolges in demselben Jahre nur einmal, dann noch einmal 1868 im Zusammenhang mit den Königsdramen, wiederholt werden. Als es nach über vierzigjähriger Pause 1909 wieder aufgenommen wurde, war es möglich, das Stück innerhalb kurzer Zeit siebenmal bei gut besuchtem Hause zu spielen. Diese Tatsache verdient als ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit notiert zu werden, als ein Zeichen, daß sich die Entwicklung der Welt, entgegen den pessimistischen Versicherungen aller Lobredner der guten alten Zeit, selbst auf dem übelbeleumundeten Gebiete des Theaters, in aufsteigender Linie bewegt.

München. Eugen Kilian.

Shakespeare-Aufführungen der Münchener Hoftheater von 1910.

Zuvörderst gebe ich eine Berichtigung. Jenes dem Shakespeare'schen Texte des «König Johann» fremde, auf der Bühne hier eingeschaltete Mönchwort strafenden Klanges gegen den König ist kein «altes Erbtum» des Münchener Hoftheaters, sondern es ist aus dem von mir erwähnten älteren Drama, das ein unbekannter Verfasser und keinesfalls Shakespeare, mit teilweise dichterischer Kraft, doch auch mit unschönen Zynismen gegen die päpstlichen Übergriffe richtete, von Dr. Eugen Kilian übernommen worden. Man wird es verzeihen, daß ich mich dieses Ursprunges der wenigen Worte nicht entsann, die zudem an jener Stelle in anderem Zusammenhange und in anderer Absicht vorkommen. Dort will der Rachezorn der Mönche gegen Johann an ihnen sich schärfen, hier wird nachträglich ein am Könige bereits erfülltes Strafgericht verkündigt. Daß sie im Parterre die von mir angegebene Wirkung der Beschwichtigung eines etwa beleidigten Konfessionalismus hatten, konnte ich zufällig aus dem Verhalten neben mir Sitzender unmittelbar gewahren. Daß nach dem von mir im vorigen Berichte Erörterten solche Textänderung mir mit der Treue gegen einen Shakespeare nicht vereinbar scheint, wird einleuchten. Diese finde ich durch eine andere Einlage der Regie aus jenem älteren Drama, in der Johann im Akt IV seine Heuchelei in der Unterwürfigkeit unter Rom zuvor bekennt, ebenso unnötig verletzt.

Da ich nun einmal auf Früheres zurückgreife, sei es mir erlaubt, zum verwickelteren Charakter des Angelo in «Maß für Maß» noch einiges nachzutragen. Dieser Rückblick ist um so berechtigter, da dies selten aufgeführte und vermeintlich dem Zeitgeiste fremde Schauspiel seit seiner Einstudierung vor drei Jahren hier immer noch Wiederholungen erlebt. Als ich im letzten Jahre das Buch «Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte» von Wilh. Wetz von neuem zur Hand nahm, wollte ich mit dem Verfasser, der sich um das Verständnis der Shakespeare'schen Renaissancekunst im Unterschiede von der des neuen deutschen Dramas augenscheinliche Verdienste erworben hat, darin nicht zusammenstimmen, daß er in Angelo ein unbedingtes Wahrheitsverlangen hervorhebt und daß nach seiner Angabe Angelos «Wahrheitsgefühl» wirklich tief verwundet wird.[1]) Wetz ist der Meinung, daß die bestimmte Vorstellung seines schlechten Handelns und sogar sein Gebet Angelo nicht im mindesten von seiner Ruchlosigkeit abbringen könne, der von Herzen gern sogar seine «ernste Würde» nebst dem Tugendstolz preisgeben möchte, wenn er eben nur — könnte! Daß Angelo trotz der ihm aufgegangenen Erkenntnis seines Fehls und trotz dem qualvoll heißen Ringen dawider nichts in der Welt von seiner Sündhaftigkeit befreit, dieses hat Wetz zweifellos richtig gesehen. Ein schweres dramatisches Gericht aber spielt sich darin ab, daß Angelo verurteilt ist infolge seiner innersten Wesensart, zu eben demselben Vergehen, das nach seinem rasch abgegebenen Urteilsspruche nachsichtslos des Todes schuldig ist, widerstandslos bereit zu sein. Ohne es auszuführen, verstrickt er sich aber in eine weitaus ärgere diabolische Schuld der Begierde, da ihn nichts so gewaltig reizt, als die grausame Verführung der reinsten Unschuld. Und wenn sein an sich kalter Verstand den klaren Einblick gewinnt in das Teuflische dieser Lust, wenn er umsonst dagegen sich durch Gebet zu wehren sucht, geschieht das doch am allerwenigsten in wirklich tiefem Bemühen um Wahrheit. Das Gebet, das er nur aus Verzweiflung als letzte Zuflucht erstrebt, wie Claudius im Hamlet, wird, wie in dessen Munde, im seinen kein Gebet, bleibt «Wort ohne Sinn», da «Gedanke und Beten verschiedene Wege gehen». Wie weit dieser Angelo von jeglicher Wahrheit geschieden ist, zeigt er, wenn er noch fürderhin stracks gewillt ist, Claudio bloß deshalb zu opfern, damit sein schlimmes Tun nicht an den Tag komme. Mit frechster Lüge streitet er endlich noch vor dem Gerichte des Fürsten seine ganze Schuld ab. Somit ist seine sich ihm heimlich offenbarende Selbsterkenntnis und Welterkenntnis zugleich nichts als eine unentfliehbare Eingabe seines geängstigten Gemütes. Von Anfang an hat Shakespeare diesen Angelo dadurch aufs klarste charakterisiert, daß er, wie ich schon hervorhob, gegen Escalus sich auf die Formalität des Rechtes steift, womit er sich den Blick in das wahre Wesen des Menschengemütes verschleiert (II, 1). Da kommen über seine Lippen die Worte, die dann zur Selbstverhöhnung werden: «Was kümmert's das Gesetz, ob Dieb den Dieb verurteilt?» Wenn ich Angelo Heuchler nannte, war ich mir wohl bewußt, wie er in diesem Sinne doch von den in Verstellungskünste eingehüllten Richard und Jago sich unterscheide. Angelo ist, da

[1]) Siehe Wetz, S. 184 ff., 211 f., 225 f.

er eben an der bloßen Äußerlichkeit des Geschehens und des Gesetzes Genüge findet und mit eingebildeter Tugend stolziert, Heuchler in dem Sinne, daß er ein Heuchler vor sich selber ist. Er bemühte sich nie um strenge Wahrheit, er wich ihr aus, da er, selbstgefällig mit ihrem Scheine zufrieden, seinerseits mit blutiger Strenge diesen verletzten Schein ahndete. So ereilt ihn die Vergeltung eines allgerechten Schicksales, da er eben in viel schuldvollerer Vergehung die menschliche Leidenschaft Claudios wiederholt. Das ist das «Maß für Maß» in der Bedeutung, die Shakespeare ihm leiht, geworden. Im Ausgange des Gerichtes erfüllt sich nicht dieser Titel, da ja Gnade des Fürsten dort für alle Schuld ergeht und auch Angelo, der nur durch Wille und List sündigte, welche durch das Verhalten der übrigen Personen vereitelt werden, nicht etwa hierfür eine Züchtigung an Leib und Leben empfängt, sondern nur die Rechte einer im Stiche gelassenen Geliebten wiederherzustellen hat. Angelos Bloßstellung vor sich selbst und dann öffentlich vor Vincentios Gericht, nach dem Maße, mit dem er vorher selber gemessen, das ist das «Maß für Maß» des tiefsinnigen Dramatikers. Seltsam übrigens ist es, daß Vincentio die nächtliche Vereinigung von Angelo und Marianne vor der Heirat, nachdem er früher solches bei Claudio und Julia, namentlich in der eindringlich ernsten Rede an die Braut, strafwürdig fand, nun befördert, hierfür sogar das Mitwirken der keuschen Isabella wünscht und sofort erlangt! Der gute Zweck, in dem Angelo zur Haltung des Eheversprechens genötigt wird, und das noch einmal dabei sich vollziehende «Maß für Maß» des getäuschten Angelo, das nur seiner Absicht zuwiderläuft, müssen aussöhnen mit einem Widerspruche, den übrigens bisher, soweit ich weiß, die Interpreten übersahen. Über alles dies schrieb ich an W. Wetz gelegentlich, der mir seine baldige Erwägung und Antwort versprach, anstatt dessen kurz darauf die Anzeige vom allzu frühen Tode des trefflichen Gelehrten mir zukam.

Eine rühmliche Tat hat der Oberregisseur Dr. Kilian vollbracht, indem er als Fortsetzer der Shakespeare-Bühne, als welchen er sich nach seinen hauptsächlichen Prinzipien auch mit den von ihm angenommenen Änderungen bekennt, endlich nun auch «Hamlet» nach dieser Bühnenform einrichtete. In Abweichung von den Gepflogenheiten anderer Theater waren wir hier an eine fast durchweg vollständige Wiedergabe des Textes vom «Hamlet» bereits bei den zahlreichen Aufführungen unter der Regie von Savits gewöhnt, und ich habe mit Angabe der wenigen ausgelassenen Stellen darüber einst genauer berichtet.[1]) Es sind danach die Zusammenstellungen in den Büchern von A. von Weilen[2]) und A. Winds[3]) über die «Hamlet»-Vorstellungen auf deutschen Bühnen, da sie diese Aufführungen nicht erwähnen, zu ergänzen. So durfte die Regie im ganzen die bisherige Textfassung beibehalten. Die bei den unausgesetzten Verwandlungen dieses Dramas, das Stimmung wie kein anderes verlangt, überaus störenden Einschnitte durch den Zwischenvorhang, wurden

[1]) Siehe Prof. Schreyers «Deutsche Dramaturgie» II, Leipzig 1895—96, S. 119, 158 ff., 232 ff.

[2]) Shakespeare-Jahrbuch XLV, S. 347 ff.

[3]) Ebenda, XLVI, S. 292 ff.

nun durch die andere Bühnenart auch überwunden. Einer alten von mir im Jahrbuch vorgebrachten Mahnung geschah Befriedigung, indem goldbraune Vorhänge der Mittelbühne, von derem Hintergrunde sich die Schauspieler bestens abheben, die bisherigen mißfarbenen ersetzten. Eine bemerkenswerte Neuerung nahm Dr. Kilian vor, indem er dem Stücke äußerlich die Kleidung der Renaissancezeit anlegte. Man darf für einen solchen Versuch sich darauf berufen, daß die Geisteswelt dieses Dramas, wie der Shakespeare'schen Dramen im allgemeinen, die der in licht- und farbenfrohen Blüten aufgetanen Renaissance ist, die das dumpfe Träumen des Mittelalters hinter sich läßt. Gleichwohl sind berechtigte Einwände erlaubt. Passen zu der nächtigen Stimmung des «Hamlet», dessen eindrucksvollste Szenen ja auch in der Nacht spielen (das zweimalige Auftreten des Geistes in Akt I, die Schauspielervorstellung mit der Entlarvung, das Gebet des Königs, Hamlet im Schlafgemache der Mutter), die glitzernden und flimmernden Farben der Renaissancekostüme und würden sie etwa auch für «Lear» oder «Macbeth» mit ihren düsteren Nachtszenen stimmen? Man gestatte mir, da man mit der äußeren Einkleidung ja doch auch das Wesen wiedergeben will, eine kurze Betrachtung hierüber. Für die Renaissancekunst überall und nicht zuletzt für die germanische Renaissancekunst, ist das vorausgegangene Mittelalter unvergessen. Ob auch insbesondere bei Shakespeare die alte Gebundenheit der Mysterienspiele einer freien und kühnen Beweglichkeit des menschlichen Handelns Platz machte, so blieb das Mysterium der Natur und in ihm das Rätsel des Menschendaseins mit unheimlich dunklen Mächten der Verführung, aber auch mit seinen Sternen über dieser Nacht bestehen. Die Mystik und das Transszendentale und die Verwendung davon für künstlerisch dramatische Absichten bei Shakespeare sollte dem unbefangenen Auge niemals entgehen, und ich lieferte dafür einst den Beitrag: «Die mystischen Elemente in Shakespeares letzten Dramen».[1]) Die «Skeptik» eines Montaigne, dessen «Essays» Shakespeare wohlvertraut waren, findet man nun am deutlichsten im «Hamlet» an, aber man stellt die Wahrheit auf den Kopf, wenn man sie als ein Zweifeln an allem bezeichnet, was den Sinnen unzugänglich ist. Wer nur die Aufsätze von Montaigne über Einsamkeit, über Freundschaft, über das Denken als Ursprung des Guten und Bösen liest, muß einsehen, wie verkehrt auch in bezug auf ihn diese Auffassung ist; denn Montaigne, der freilich kein grundtiefer, das Erkenntniswesen, das Ich, den Willen usw. durchforschender Philosoph, aber doch ein feiner und allerdings auch tiefer Schriftsteller ist, sucht überall seinen Verlaß, dem Äußeren abgewandt, im Ureigensten der Menschenseele. Dadurch eben wurde sicherlich der Franzose, dessen mit der Literatur der Alten gesättigte Renaissanceweisheit sich genug anderseits mit der germanischen Art berührt, ein Kleinod für Shakespeare, dem die gesamte Bühnenkunst ein einziger Prüfstein dessen ist, was in ihrem bunten Treiben an den Menschen ist, die er darstellt, und was am Menschen überhaupt ist; denn Shakespeare ist ein Kluger, der die Welt trefflich kennt, aber noch mehr ein Weiser, der ihren falschen Schein am truglosen Sein unseres innerlichen Wahrheitsbedürfnisses mißt, und keinen besseren Zeugen

[1]) Übersinnliche Welt VI, 1898, S. 57 ff., 105 ff.

gibt es dafür als Hamlet in jedem Atemzuge. Taine, trotz seinen Verdiensten um die Shakespeare'sche Psychologie, und jüngst Leo Tolstoi begingen den argen Mißgriff, den des Menschenlebens Sinn mit dem Tode ausschöpfenden Tragiker und den die Zufälle des Lebens wie gnädige Götterwendungen am Zügel leitenden Komöden wegen der in einzelnen Figuren dargestellten Ungezähmtheit und Tollheit als einen in unbändige Renaissancewildheit Untergetauchten aufzufassen. Eine völlige Verkennung des dem Ganzen jedes Dramas eingesenkten Formgehaltes nur macht so etwas möglich. Ja, man möchte, obschon wir nicht aus tausend Briefen und Papieren ein sozusagen photographisches Bild mit einer anscheinenden, doch nicht selten irreführenden Genauigkeit vom Menschen Shakespeare besitzen, gewiß sein, diesen Menschen aus allen seinen Dichtungen, mit Einschluß der epischen und der Sonette, nicht als einen Wildling, sondern in seiner Einzigkeit am unmittelbarsten zu kennen als einen, der gut alle Regungen der Menschenbrust in sich nachfühlte, der den Sturm der Leidenschaften durchmachte, ohne von ihm verweht zu werden, der die in ihrer Vergänglichkeit verstandenen zeitlichen Besitztümer als Siedler dieser Welt keineswegs verschmähte, aber doch die reine Sehnsucht zu ethischen Idealen sich bewahrte und den Widerspruch des Draußen zu ihnen auf das Bitterste durchempfand, der in Selbstmäßigung der Erde gab, was der Erde ist, und dem Himmel, was des Himmels ist. Und so meine ich, es sei nicht wohlgetan, den Dramen Shakespeares und zumal dem düsteren Hamlet ein farbenschimmerndes Kleid zu leihen, um anspruchsvoll den Renaissancegehalt zu betonen. Von den Komödien abgesehen, könnte die Renaissancetracht vielleicht noch für «Troilus und Cressida» in Anbetracht der durchaus parodistischen Wiedergabe des Hellenentums angebracht sein. Für die Römerdramen, obschon man ja auch in ihnen die Spuren eines späteren Zeitgeistes gewahrt, wird sie niemand gern anwenden. Am unliebsamsten wurde mir die Gewänderpracht, die sich beim Erscheinen des Hofes in der Schauspielszene entfaltete, wo wir ja mit dem Prinzen in äußerster Weise auf eine innerliche Wirkung gespannt sind. Die Darstellung blieb hinter den Aufgaben mehrfach zurück. Am erfreulichsten war es, daß Mathieu Lützenkirchen in manchen Teilen, wie namentlich in der Nachtszene bei der Mutter, das Hinreißende seiner früheren Leistung wieder vollkommen erreichte, während das leidige Suchen des Künstlers nach immer neuen Wirkungen dann wieder uns frostig anwehte. Eine vorzügliche Schöpfung bot Franz Jacobi mit dem Geiste Hamlets. Glücklich traf Herr Ulmer den tatkräftigen Laertes, und Frau Swoboda charakterisierte die eitle, schwache Gertrud besser, als es gewöhnlich geschieht.

Der Vergleich mit der 1909 hier im «Künstlertheater» von der Gesellschaft des Berliner «Deutschen Theaters» gegebenen «Hamlet»-Vorstellung drängt sich auf. Auf das Übermaß der Ausstattung und jenen Naturalismus, wodurch die Berliner Aufführungen des Herrn Reinhard weitbekannt waren, verzichtete man. In engem szenischem Rahmen verstand man geschickt das Wesentliche der Szenerie zu verdeutlichen. Bei den Szenenverwandlungen aber vermied man, besonders beim Ausgange der Handlung, wo das am störendsten war, nicht lange Pausen, in denen auch der Zimmermann gehört wurde. Bei dem von Herrn Moissi gespielten Hamlet doch frage ich mich,

ob ich wirklich da einen Hamlet sah. Man redet so viel in der Presse von der Auffassung des Hamlet-Moissi, aber mich bedünkt, daß diese Auffassung so viel in sich faßte, wie just ein Faß ohne Deckel und Boden, das holpernd über Stein und Kiesel rollt. Nach einem anfänglich eintönigen Moll der Rede folgte unausgesetzt eine Sprechart, welche Hamlets scharfe Zurechtweisung an die Schauspieler von der Leidenschaft, die «in Fetzen, in rechte Lumpen zerrissen wird», allein richtig kennzeichnet. Die kostbarsten Dichterworte mitten in den Sätzen, ja bis auf die Silben zu zerhacken, heißt das Schauspielkunst? Für den, der diese Worte nicht kannte, sie zu verstehen war unmöglich. Und war das eine der seelenzartesten Gestalten, die je ein Dichter schuf? Nachdem der Prinz eben vom zarten Gefühl der einer groben Arbeit entwöhnten Hand sprach, da polterte Yoricks Schädel aus Herrn Moissis Hand auf den Grund, wie eine in den Kasten geworfene Kegelkugel. Unseliger Hamlet! Ist nach dem Unsagbaren, was du erduldetest, es nun dein Loos, daß du grausam auf den Brettern dich zerfleischen und dann zerfleischt noch beklatschen lassen mußt?! Endlich frage ich: ist das Shakespeares Werk, aus dem die Komplottszene des Claudius und Laertes sowie Horatios Aufklärungen im Schlußteile getilgt waren und für das Verständnis der Katastrophe sozusagen die Lichter ausgeblasen wurden? Im übrigen auch zeigte die Darstellung mehr Unerfreuliches, als Gutes. Der «Hanswurst von König» war nach Hamlets Hohn so wörtlich genommen, daß sein Aussehen wirklich das eines Hanswurstes war. Ophelia stieß beim Valentinsliede ein widerlich freches Lachen aus, sie, die «noch die Hölle in Lieblichkeit» verwandeln soll!

Ein ferneres Verdienst erwarb sich Dr. Kilian, der den Shakespeare-Spielplan mit sonst verschmähten Werken zu bereichern bestrebt ist, durch die Einstudierung von «Timon von Athen». Mit Hilfe der Shakespeare-Bühne kam das Stück in Paul Heyses dichterisch feiner Übertragung mit seinem Szenenwechsel fast ohne Striche zu ungestört dahinfließender Darstellung, wobei die von Rowe spät vorgenommene Abteilung in fünf Akte in eine Gliederung von drei Akten geändert wurde. Daß das Drama nicht als Ganzes von Shakespeare geschaffen sei, ist nach den Urteilen von Knight und Delius, der sich diesem Vorgänger zögernd, aber dann mit dem Hinblick des Philologen auf Sprache und Vers entschieden anschloß, wohl heute die allgemeine Annahme. An Bewegung durch mannigfaltige Motive und Charaktere fehlt es der Handlung; die beiden Gegensätze des glücklichen, weil mit seinem Reichtume schrankenlos beglückenden, und des armen, mit Wurzeln und mit Haß sich einsam sättigenden Timon füllen sie in einer gewaltig sich vollziehenden Tragik fast vollständig aus. Diese Gegensätze sind Fieberkrankheiten, für die es nur einen Arzt gibt: den Tod. Die Weichlichkeit der Beglückungssucht, mit der Timon, obschon er vor seiner Verarmung die jegliches Menschentum preisgebende «Ehrlosigkeit» gut kennt (I, 1), in die Wolle seines Reichtumes alle Welt und sich selbst einwickeln will, ist trotz dem offenbar sich dabei bekundenden Edelmute nicht ohne verblendende Eigenliebe, wie sie unausbleiblich sich bei denen einstellt, die ihren Reichtum, ohne ihn mit fortwährender Tatkraft zu erarbeiten und zu erhalten, immer und immer nur ausspenden. Als Timon schon in lauter Schulden steckt und vergeblich

von seinem Verwalter gewarnt ist, da will er die Zurückzahlung der Schuld von einem inzwischen reich Gewordenen nicht annehmen, so daß die, welche er bewirtet und beschenkt, mit Recht sagen dürften, daß die empfangenen Wohltaten fremde Habe bestreitet, was freilich am Undanke der Empfänger nichts ändert. Der betrogene Timon indes wettstreitet nachher nicht bloß mit Apemantus, dessen oft höchst treffende Reden Delius wohl mit Unrecht zu ihren Ungunsten mit den ganz andere Zwecke verfolgenden des Thersites in «Troilus und Cressida» vergleicht, im Welthasse, sondern überbietet ihn, wie ein Hohngelächter das Rasen des Donners. «Der bleiche Botenläufer von Mann zu Mann» und «das Gold, dem man in niedrigerem Tempel fröhnt, als wo Säue sich mästen», — ihrem berückenden Scheine, den Timon dann geißelt, war er nicht selbst ihm ganz untertan, als es ihm schmeichelte, mit Geldeswert selbst ganz unbefugt die Wohltäterrolle zu spielen? Daß Timons Tod Selbstmord ist, kann nach seinen Worten in IV, 3 und am Schlusse gewiß nicht bezweifelt werden. Das Meer, an dem er «sein ewiges Haus baut» und mit der stummen Schrift seines zürnenden Epitaphes versieht, überhallt dies Ende wie ein ewiges Geheimnis. Die außerordentliche Bescheidenheit der dichterischen Behandlung hierbei verdient Beachtung. Findet man diesen Ausgang vielleicht nicht wirksam genug, kann man ihn doch unmöglich jener groben Art zurechnen, mit der rohere Verfasser gerade ihre Todesbilder so oft würzen. Heinrich Bulthaupt läßt in einem «Timon von Athen», einer freien Dichtung mit Benutzung wertvoller Teile der Shakespeare'schen Überlieferung, den Helden im Zorne erst einen Totschlag begehen und dann sich mit dem Leben wieder versöhnen. Es ging dies Drama nicht ohne Beifall über viele deutsche Bühnen und auch über unsere Hofbühne, doch scheinen diese beiden Erfindungen trotz Schönheiten der Ausführung durchaus verfehlt, die erste, weil sie zersplitternd in das Grundthema etwas Neues hineinträgt, die zweite, weil Timon nicht der leicht erregte und leicht beschwichtigte Sanguiniker ist, für den ihn Bulthaupt nimmt. Schillers «versöhnter Menschenfeind», auf den Bulthaupt sich beruft, blieb kurzes Bruchstück, da der Tragiker Schiller das für die dramatische Kunst allzu Rührselige des Planes wohl deutlich fühlte, und Raimund, den Bulthaupt ebenfalls nennt, durfte es im volkstümlichen Märchenspiele mit seinem Menschenfeinde anders halten. — Nicht geringe Vorzüge und Feinheiten in der dichterischen Anlage des Ganzen, die schwerlich erst von dem überarbeitenden Shakespeare stammen, dürfen gewürdigt werden, und Kreyßig, dessen Aufsatz über «Timon von Athen» zum Besten seiner Shakespeare-Vorstellungen gehört, hat sie einsichtsvoll hervorgehoben, ohne daß auch er die Möglichkeit der Überarbeitung eines fremden Stückes durch Shakespeare bestreitet. Wenn wir die letztere Annahme als das wahrscheinlichste aufrecht erhalten, erachten wir es für wichtig, die Frage zu stellen: Woher stammt der große tragische Gehalt des Stückes? In dem feinen Dialoge Lucians ist von Tragik nicht das Mindeste zu spüren und Timon ist nichts als ein seltenes Menschenexemplar, da er, vom Reichen zum Armen verwandelt, sich in Mäßigkeit und Leibesanstrengung wohl fühlt und nach dem Gebote des Zeus wiederum bereichert, sich daran ergötzt, die niederträchtigen Menschen mit Steinwürfen und Schlägen zu bewirten. Daß

einige englische Bearbeitungen des Stoffes nichts von tragischer Auffassung enthielten, wissen wir. Ist es nun denkbar, daß Shakespeare in ein fremdes von ihm neu bearbeitetes Werk allein von sich aus das Tragische hineingelegt habe? Wenn er ein von Anfang bis zu Ende unbedeutendes und ihm wesensfremdes Stück eines anderen vorfand, so ist kein Grund einzusehen, weshalb er es überarbeitet hätte, anstatt ein eigenes Werk zu schaffen. Die ursprüngliche Anlage der vorliegenden Tragödie ist aber offenbar tragisch und sie kann nicht erst durch den Bearbeiter entstanden sein. Liegt es da nicht nahe, zu glauben, daß vielleicht ein Nachahmer, der die subjektivische, die Hohlheit des äußeren Treibens dem inneren Menschenwerte gegenüberstellende Dichtungsweise Shakespeares mit manchen ihrer besonderen Züge gut auffaßte, ohne daß er die Kraft rechter eigener Gestaltung, die Gabe der Sprach- und Versformung besaß, in Verehrung dem Meister ein Werk unterbreitete, das diesen, da er darin genug von seinem eigenen Wesen wiederfand, nun seinerseits auch durch eigenes Schaffen umzubilden freute? Gerade «Timon von Athen» entspricht dem «König Lear» und der eigentümlichen Ideenwelt Shakespeares vollkommen. Von einem bedeutenderen älteren Drama gleichen Namens ist uns nichts bekannt (vgl. aber S. 267), wie bei «König Johann», dessen durch die Geschichte gegebener und mannigfach bewegter Handlung Shakespeare viel eher ganz allein den eigentümlichen Lebensatem, obschon noch als zweiter, als der er doch mit selbständiger Schöpferart waltete, einhauchen konnte, als es bei der an sich so einfachen und einförmigen Handlung des «Timon» möglich war, die nach Abstreifung des bloß Anekdotenhaften und beim Fehlen vielverflochtenen dramatischen Geschehens überhaupt wenig anderes bietet, als die an starken Gegensätzen sich dartuende echt Shakespeare'sche Weltanschauungstiefe. Die Reihe der Dialoge Timons mit Alcibiades, Apemantus, den Banditen, Poet und Maler in den Schlußteilen, die weislich die Regie nicht durch einen Akteinschnitt trennte, — was enthalten sie denn als Betrachtungen über den Trug des Goldes in Wiederholungen, bei denen nur die immer neue Kraft der Gedanken und der Zorngewalt das Erstaunliche ist? Die Mängel des Stückes würden also auf einen ersten Verfasser, die Vorzüge zugleich auf diesen als Nachfolger Shakespeares und hauptsächlich auf Shakespeare selbst zu beziehen sein. Es mochte der erste Verfasser der Volksbühne und dem Theatererwerbe fernstehen. Der Frauengestalten entbehrend und beim Mangel eines großen historischen Weltganges, hat «Timon von Athen» beim Publikum harten Stand, trotzdem war die Aufführung von Eindruck, der durch lebendige schauspielerische Darstellung noch sehr erhöht werden könnte. Die Hauptrolle wurde nicht ohne Kraft, doch nicht mit überzeugender seelenerschütternder Macht vertreten. Mich dünkt, daß sie durch Mathieu Lützenkirchen reicheren Ausdruck gewonnen haben würde. Dem Apemantus fehlte eine leichte Zunge. Vielleicht, daß ich nach Wiederholungen des Stückes noch auf manches zurückkomme.

München. Walter Bormann.

Shakespeare in Berlin.

Nach wie vor bildet der große Brite die Hauptdomäne Max Reinhardts, der sich in jeder Saison um die künstlerische Auferstehung mindestens eines seiner Dramen bemüht. Es wäre töricht, das prinzipielle Verdienst dieser Anstrengungen zu schmälern, die uns, seit 1904 in sechs Spieljahren, auf den Bühnen des «Neuen Theaters», des «Deutschen Theaters» und der «Kammerspiele» die «Lustigen Weiber» und den «Sommernachtstraum» (Neues Theater), den «Kaufmann von Venedig», das «Wintermärchen», «Romeo und Julia», «Was ihr wollt», «König Lear», «Hamlet», «Der Widerspenstigen Zähmung» (Deutsches Theater) und eben jetzt auf den Bühnen des «Deutschen Theaters» und der benachbarten «Kammerspiele» den «Othello» und «Die Komödie der Irrungen» gebracht haben. Nur bleibt es fraglich, wie weit Reinhardt mit seinem von vornherein sympathischen Bruch aller Traditionen dem inneren Wesen des Shakespeare'schen Dramas gerecht wird. Er ist eben jetzt Gegenstand einer ausführlichen Monographie von Siegfried Jacobsohn geworden, aus der ich aufs geradewohl ein paar Sätze herausnehme, wie die folgenden: «Reinhardts Anfänge waren echtes, gutes, aber neues Meiningertum», «Ich hätte nirgends eine Silbe missen mögen: so köstlich ist Reinhardts Fähigkeit, abgestempelte Gestalten individuell aufzufassen, festgelegte Szenen wie in jungem Licht erglänzen zu lassen, bekannte Worte gleichsam wieder zu erschaffen». Beim besten Willen kann ich diese Auffassung Reinhardts als Neuschöpfer des klassischen Dramas nicht mitunterschreiben. Was er bietet, ist, wie man jetzt beim «König Oedipus» im Zirkus sieht und bald genug bei der Arena-Aufführung des «Julius Caesar» sehen wird, teilweise Kunst, teilweise Verblüffung. Dieser Theaterprinzipal und Professor betreibt das Regiehandwerk diktatorisch. Als sein oberstes Prinzip gilt während der Aufführung auf der Bühne um keinen Preis einen toten Punkt zu lassen. So unterstreicht er Nebensätze und nimmt den Hauptsätzen die entsprechende Fülle, hierin von der Eigenwilligkeit moderner Schauspieler unterstützt, die oft genug, um Eigenart zu prästieren, anders wollen als der Dichter. Wer will leugnen, daß sich auch bei Shakespeare schwache Stellen finden lassen? Sie werden bei Reinhardt zumeist auf Kosten der eigentlichen Hauptpartien zu den blendendsten, wirksamsten, effektvollsten. Diese in der Tat ungewöhnliche Regisseurphantasie ist nicht naiv genug. Statt zu potenzieren, herauszuholen, was irgend herauszuholen ist bei diesem theatralisch-dramatischen Dichter, geht sie mit einer gewissen Ängstlichkeit den Hauptzäsuren des Dramas aus dem Wege. Man macht die Einschnitte an anderen Stellen und jongliert mit Werten, die ihre sehr berechtigte Tradition haben. Rein dekorativ ist ein Fortschritt zur größeren Einfachheit der Szene hin erkennbar, ein Weg, den Reinhardt noch dahin verfolgen sollte, daß er sich durch typische Szenen die störende Häufigkeit des Dekorationswechsels erspart. . . .

Nun zum «Othello»! Ferdinand Bonn hatte ihn wenige Tage vor Reinhardt in einer bösen Zurechtmachung, ohne darstellerische Eigenart, mit Alwin Neuß und Helene Ritscher als Partnern im «Neuen Königlichen Opernhaus» gegeben. Ihm gegenüber hatte die Regie Reinhardts natürlich leichtes Spiel. Sie strich Szenen, die tatsächlich unerheblich sind und eine

Figur wie den Narren, die merkwürdigerweise auch nicht auf dem Theaterzettel figuriert. Dieser «Othello» gäbe ja überhaupt allen Anlaß zu einer genauen Untersuchung seines merkwürdig verderbten und offenbar mit Stegreifszenen untermischten Textes. Es ist für mich kein Zweifel, daß der Dichter, ganz unbesorgt um das häufig zitierte Rassemotiv, hier im «Mohren von Venedig» in erster Reihe eine Rolle für seinen Kollegen Burbadge verfaßt hat. In der Tat gehen die Charaktere hier weniger zusammen als in den anderen großen Tragödien. Man gewahrt eine gewisse Kaltsinnigkeit des Aufbaues, eine fast mathematische Berechnung der Intrigenführung, etwas Erkünsteltes, das sich nur da verliert, wo die elementare Leidenschaftlichkeit des Helden zum Durchbruch kommt. Otto Ludwig bemerkt einmal sehr treffend: «der Othello hat das eigene, daß er dem Leser oder Zuschauer erst hintennach wahr wird».

Bassermann faßte die Titelrolle so auf, daß er anfangs eine Herrennatur gab, die alle Kritik unter den Einflüsterungen Jagos verliert «Mein Blut beginnt zu meistern die Vernunft / Und Leidenschaft mein helles Urteil trügend / Maßt sich der Führung an.» Dieser bedeutende Künstler, bei dem man freilich nie vergißt, daß er von Ibsen herkommt, hat sich allmählich dem klassischen Stile angepaßt, ohne ihn völlig zu meistern. Paul Wegener gab seinem Jago weit schärfere Konturen. Er war gewillt ein Bösewicht zu sein. Eine Desdemona kann in ihrer völligen tragischen Unschuld immer nur rühren, und das gelang Else Heims, wie sich auch Margarete Kupfer gut mit der Emilia abfand. Die Ausstattung bot hübsche Einzelzüge. Gleich die Auftrittsszene spielt in einer Gondel (statt in der vorgeschriebenen Straße). Auf Cypern gab es eine Freitreppe, die, zur Linken vom Schlosse flankiert, die Aussicht auf den Hafen bot. Die Schlußszene stellte sich in einem geschmackvoll stilisierten Gemache dar.

Einen völlig ungetrübten Genuß bot die in den Kammerspielen dargestellte «Komödie der Irrungen», die Gelegenheit gibt, das in der Weltliteratur so häufige Doppelgängermotiv von Plautus zu Shakespeare, von Molière hinüber zu Kleist und noch jüngeren Ausläufern zu verfolgen. Es kommt bei dieser buntgeschürzten Handlung vor allem auf eine Konzentrierung der Szene und auf die glaubhafte Ähnlichkeit des Herrn- und Dienerpaares an. Wenn bei Shakespeare der Schauplatz wechselt, so hatte man hier mit großem Glück eine Vereinheitlichung vorgenommen. Das ganze Stück mit seinem bunten Auf und Ab spielt auf einer Brücke, die quer über die Szene gespannt ist und den Blick zum Hafen offen läßt bzw. davor auf der Straße, die das Haus des einen Antipholus abgrenzt. Die ersten beiden Zwillingsbrüder waren den Herren Ekert und Feldhammer zugefallen, Frau und Schwester wurden von den Damen Weirauch und Eibenschütz gespielt, während die humoristischen Aufgaben der zum Verzweifeln ähnlichen Sklaven von den Herren Arnold und Großmann ausgezeichnet gelöst wurden. Reinhardt hat hier Shakespeare ein wenig zu Molière hinüberspielen lassen und einen recht gelungenen Stilisierungsversuch gemacht.

Noch ein Wort über den Shylock Max Pohls in dem neu einstudierten «Kaufmann von Venedig» des Königlichen Schauspielhauses. Pohl legt unter Fortlassung der von Rossi eingeführten Szene, der Klage um Jessica,

das Hauptgewicht auf das unterdrückte Menschentum des Juden, der gleichsam die nur einmal gebotene Gelegenheit aufnimmt, sich für die Jahrhundert alten Unbilden gegen seine Rasse zu rächen. Er handelt aus geradezu ethischen Gründen unmenschlich, und, anders wie bei Schildkraut, spielt hier das gekränkte Vatergefühl nur eine bescheidene Rolle.

Der Vollständigkeit halber erwähne ich, daß die Hamlet-Aufführung des Deutschen Theaters durch Bassermann und Gertrud Eysoldt (Ophelia) eine wichtige Neubesetzung erfahren hat. Überhaupt ist die intensive Pflege Shakespeares durch Max Reinhardt gebührend anzuerkennen. Er hat, mit der Ausnahme eines Abends, oft eine ganze Spielwoche vollkommen mit Dramen Shakespeares besetzt.

Berlin. Hans Landsberg.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1910.

Aachen (Stadttheater, Dir. Heinr. Adolphi). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Was ihr wollt 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (E. Kilian), 1 m. (M. Lützenkirchen a. G.). — Othello, 2 m. — König Richard II (Dingelstedt), 1 m. — Julius Caesar, 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck-Wittmann) 1 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater). König Heinrich IV. I. Teil (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV. II. Teil (Dingelstedt), 1 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Geh. Hofr. Max Bachur). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. — Hamlet, 3 m.

Altona (Schillertheater, Dir. Ernst Michaelis). Hamlet, 1 m.

Arnstadt (Fürstl. Theater, Dir. Jul. Heydecker). Othello, 1 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Emil Steger). Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Romeo und Julia, 2 m. — König Lear, 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Karl Häusler). Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 4 m. — Othello 2 m.

Aussig i. B. (Stadttheater, Dir. Maria Pospischill). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Romeo und Julia, 3 m.

Bamberg (Stadttheater, Dir. Hans Amalfi). Othello, 5 m. (1 m. in Erlangen, 1 m. in Schweinfurt). — (Dir. Ludwig Piorkowski). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Basel (Stadttheater, Dir. Leo Melitz). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Macbeth (Gildemeister), 2 m.

Bayreuth (Königl. Opernhaus, Dir. Steng-Krauß). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin), 6 m. — König Richard II. (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — Julius Caesar (Schlegel), 5 m. (1 m. Kainz a. G.). — König Heinrich IV. I. Teil (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 1 m. — König Heinrich IV. II. Teil (w. v.), 1 m. — König Heinrich V. (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI., 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m.

Berlin (Neues Königl. Opernhaus). Was ihr wollt (Schlegel), 2 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Prof. Reinhardt). Hamlet (Schlegel), 18 m. — Ein Sommernachtstraum, 11 m. — Was ihr wollt, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 32 m. — Othello, 12 m. — Romeo und Julia, 3 m.

Berlin (Deutsches Theater, Kammerspiele, Dir. Prof. Reinhardt). Die Komödie der Irrungen, 38 m. — Was ihr wollt, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 5 m.

Berlin O. (Schillertheater, Dir. Dr. R. Löwenfeld). Viel Lärm um Nichts, 22 m.

Berlin-Charlottenburg (Schillertheater, Dir. Dr. R. Löwenfeld). Macbeth, 4 m. — Viel Lärm um Nichts, 15 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Meinhard u. Bernauer). Macbeth, 15 m.

Berlin (Neues Schauspielhaus, Dir. Alfred Halm). Julius Caesar, 5 m.

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater, Dir. A. M. Fritzsche). Othello 7 m.

Berlin (Luisentheater, Dir. Carl Alving). Othello, 4 m.

Berlin (Rosetheater, Dir. Bernh. Rose). Othello (Schlegel-Tieck), 13 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Benno Koebke). Romeo und Julia, 3 m. (1 m. J. Bozenhardt a. G.). — Hamlet, 3 m. (1 m. Kainz a. G.). — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — König Lear, 4 m.

Bernburg (Viktoriatheater, Dir. R. Possin). Die Komödie der Irrungen, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Beuthen, O.-Schl. (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Hamlet, 2 m.

Biberach (Stadttheater, Dir. Hans Kraft). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m.

Bielefeld (Stadttheater, Dir. R. u. W. Berstl). König Richard III. (Schlegel), 2 m. — Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m. (1 m. in Bückeburg). — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Bochum (Stadttheater, Dir. Ph. Malburg). Othello, 2 m. (Frl. Regina u. Hr. Dr. Ferdinand a. G.).

Bochum (Neues Stadttheater, Dir. A. Brümmer u. H. Amalfi). Othello, 2 m.

Bonn (Stadttheater, Dir. Otto Beck). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet, 3 m. (1 m. W. Staegemann a. G.). — Was ihr wollt, 1 m. (Mitglieder des Münch. Hoftheaters). — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Brandenburg a. H. (Neues Theater, Dir. Rud. Frenzel). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m.

Braunschweig (Herzogl. Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 7 m. — Othello, (Schlegel-Tieck), 3 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. Hubert Reusch). Ein Wintermärchen, 7 m. — Hamlet, 2 m. — Was ihr wollt, 7 m. (1 m. in Wilhelmshaven). — Romeo und Julia, 2 m.

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Amand Tresper). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Breslau (Stadttheater, Dir. Dr. Th. Loewe). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Brieg (Stadttheater, Dir. Juliette Evers). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Bromberg (Stadttheater, Dir. Arthur v. Gerlach). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 7 m. Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Julius Caesar (Schlegel), 2 m. — (Dir. Fritz Remond.) Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Hamlet, 3 m.

Celle (Städt. Sommertheater Union, Dir. Coßmann u. Rieder). Othello, 1 m. (z. 1. M.).

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Richard Jesse). König Lear (Schlegel-Tieck), 6 m.

Czernowitz (Stadttheater, Dir. Martin Klein). Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet, 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. Curt Grützner). Macbeth (Schiller), 2 m. — Julius Cäsar, 5 m. (1 m. Paul Wiecke a. G.). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Macbeth (Dingelstedt), 2 m. — Julius Caesar (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Frl. W. Verden a. G.). — König Richard II. (Dingelstedt), 2 m.

Dessau (Herzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Zeiß) 1 m. — Hamlet (Schlegel), 5 m.

Detmold (Fürstl. Theater, Dir. A. Berthold). Othello, 1 m.

Detmold (Sommertheater, Dir. Emil Becker). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Zeiß), 1 m.

Döbeln (Stadttheater, Dir. Gernsdorf). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. Alois Hofmann). Othello (Tieck-Baudissin), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Tieck), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Dresden-Neustadt (Königl. Schauspielhaus). König Richard II. (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (2 m. S. Friedmann a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Coriolanus (Schlegel-Tieck), 2 m.

Dresden (Volkswohltheater, Dir. Conrad). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Ludwig Zimmermann). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 2 m. (1 m in Duisburg, Kainz 2 m. a. G.). — Romeo und Julia, 1 m.

Düsseldorf (Schauspielhaus, Dir. Dumont u. Lindemann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 15 m. (1 m. in Düren). — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m.

Eisenach (Stadttheater, Dir. Herm. Rudolph). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardtstein), 1 m.

Elberfeld (Stadttheater, Dir. Julius Otto). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. Arthur von Gerlach). Der Sturm (Schlegel-Tieck), 5 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck), 1 m. (Kirch a. G.). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. (H. Frohböse a. G.).

Elbing (Stadttheater, Dir. O. Maurenbrecher). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. William Schirmer). Was ihr wollt, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m

Essen a. R. (Stadttheater, Dir. Georg Hartmann). Hamlet, 1 m. (Dr. W. Staegemann a. G.).

Flensburg (Stadttheater, Dir. Harry Oscar). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. (1 m. in Apenrade). — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Forst i. d. Lausitz (Stadttheater, Dir. Alfred Bömly). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Frankfurt a. M. (Schauspielhaus, Intend. Emil Claar). Was ihr wollt, 2 m. — Hamlet, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel), 2 m. — (Dir. R. Schweizer.) Othello, 1 m. (Dr. W. Staegemann a. G.). — Ein Wintermärchen, 1 m.

Freiburg i. Br. (Stadttheater, Dir. Hans Bollmann). Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Gablonz a. N. (Stadttheater, Dir. Hans Warnecke). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Gera, Reuss (Fürstl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 4 m.

Giessen-Marburg (Verein. Stadttheater, Dir. Herm. Steingötter). Romeo und Julia, 6 m. — Der Kaufmann von Venedig, 7 m.

Glauchau (Stadttheater, Dir. Ludwig Piorkowski). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Gleiwitz (Stadttheater, Dir. Amand Tresper). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — (Dir. Siegfr. Conrad Staack). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Glogau (Stadttheater, Dir. Fritz Helm). Ein Wintermärchen, 1 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Friedrich Peterssohn). König Richard II. (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Heinrich IV. (w. v.), 1 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Willy Martini). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m.

Graz i. Steierm. (Theater am Franzensplatz, Dir. Heinrich Hagin). Othello (Schlegel-Tieck), 5 m. — Hamlet, 1 m. (O. Sommerstorf a. G.). — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — König Richard II. (Schliesmann-Brand), 1 m.

Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Hagen (Stadttheater, Städt. Schauspielhaus, Dir. Oscar Kaiser). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig 4 m.

Halberstadt (Stadttheater, Dir. Joh. Meißner). Macbeth (Einr. des Berl. Schauspielhauses), 1 m. — Romeo und Julia, 4 m. (1 m. in Blankenburg). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Halle a. S. (Stadttheater, Dir. Geh. Hofr. M. Richards). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. A. Moissi a. G.). — Romeo und Julia, 3 m. (1 m. Moissi a. G.). — Was ihr wollt, 2 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. Geh. Hofr. M. Bachur). Hamlet, 1 m.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Ernst Köhne). Hamlet, 1 m. — König Richard III., 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 10 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck, 11 m. — Othello (Voß), 7 m. — König Heinrich IV. (I. Teil Dingelstedt), 2 m.

Hamburg (Neues Theater, Dir. Bauer u. Heltai). Der Widerspenstigen Zähmung (z. 1. M.) 9 m.

Hanau (Stadttheater, Dir. Adalbert Steffter). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Kilian), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. (1 m. in Homburg).

Hannover (Königl. Theater). Julius Caesar, 3 m. — Hamlet, 4 m. — Ein Sommernachtstraum, 5 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Othello, 1 m. — König Richard III., 3 m. (1 m. Holthaus a. G.).

Hannover (Deutsches Theater, Dir. George Altmann). Was ihr wollt, 8 m.

Hannover (Residenztheater, Dir. Julius Rudolph). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 2 m.

Harburg a. Elbe (Stadttheater, Dir. A. Wötzel). Othello (Voß), 3 m.

Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — Viel Lärm um nichts, 3 m.

Heilbronn (Stadttheater, Dir. Steng-Krauß). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Hermannstadt (Stadttheater, Dir. Leo Bauer). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Hildesheim (Stadttheater, Dir. Oscar Lange). Ein Wintermärchen, 8 m. (1 m. in Wolfenbüttel). — Der Kaufmann von Venedig, 6 m. (1 m. w. v.). — Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Hirschberg i. Schles. (Stadttheater, Dir. Bernhard Kühn). Ein Sommernachtstraum (z. 1. m.), 6 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel), 2 m.

Ingolstadt (Stadttheater, Dir. Rich. Griese). Hamlet, 1 m.

Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Max Steiner-Kaiser). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Karlsbad i. B. (Stadttheater, Dir. Hans Warnecke). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

Karlsruhe (Großherzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (2 m. S. Friedmann a. G.).

Kassel (Königliches Theater). Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 7 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.

Kattowitz (Stadttheater, Dir. Emanuel Raul). Othello, 2 m. — Hamlet, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Kaufbeuren u. *Kempten* (Stadttheater, Dir. Hans Kraft). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. Anton Otto). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 3 m. — Othello, 5 m.

Klagenfurt (Stadttheater, Dir. Julius Richter). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Koblenz (Dir. Aug. Dörner). Hamlet, 1 m. (R. Kirch a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — (Dir. Ludw. Meinecke u. C. L. Schröder). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Koburg (Herzogl. Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 2 m. (Shakespeare-Gesellschaft).

Kolmar (Stadttheater, Dir. Jacques Goldberg). Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Was ihr wollt, 1 m.

Köln a. Rh. (Schauspielhaus, Dir. Geh. Hofrat Max Martersteig). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 17 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 4 m.

Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Varena). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Dr. W. Staegemann, 1 m. Paul Wiecke a. G.). — Was ihr wollt (Schlegel), 4 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m.

Königsberg (Neues Schauspielhaus, Dir. Jos. Geißel). Was ihr wollt (Kilian), 6 m.

Königshütte (Oberschles. Volkstheater, Dir. Emil Becker). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. in Zabrze).

Konstanz a. B. (Stadttheater, Dir. Ad.

Harnack). Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Kottbus (Stadttheater, Dir. Max Berg-Ehlert). Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (z. 1. m.), 4 m. — Othello, 3 m.

Krefeld (Stadttheater, Dir. R. Pester). Hamlet (Schlegel), 4 m. (1 m. in M.-Gladbach). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. w. v.). — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Was ihr wollt, 1 m.

Bad Kreuznach (Kurtheater, Dir. A. Helm & Co.). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Was ihr wollt, 1 m.

Bad Kudowa (Kurtheater, Dir. H. Gerlach). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Leipzig (Neues Theater, Dir. Rob. Volkner). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Weber), 3 m. — Hamlet, 1 m. Dr. W. Staegemann a. G.). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m.

Leipzig (Altes Theater, Dir. Rob. Volkner). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck-Conrad), 2 m.

Leipzig (Leipziger Schauspielhaus, Dir. Hofrat Anton Hartmann). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Ferd. Bonn a. G). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m.

Libau i. Russl. (Stadttheater, Dir. Frau H. Heinrich). Othello, 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. Karl Otto Krause). Hamlet, 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Schildkraut a. G.).

Linz a. d. Donau (Landestheater, Dir. Hans Claar). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Lissa i. Posen (Stadttheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m.

Lodz i. Polen (Deutsches Theater, Dir. Adolf Klein). Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Intendanzrat Georg Kurtscholz). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 4 m.

Luzern (Stadttheater, Dir. Hans Eichler). König Lear, 1 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Carl Coßmann). Romeo und Julia, 2 m. — Was ihr wollt, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. (1 m. in Bernburg). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 3 m. — Macbeth, 2 m. — König Richard III., 2 m. (1 m. in Bernburg). — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Hans Knapp). Hamlet, 2 m.

Mähr.-Ostrau (Stadttheater, Dir. Wilhelm Popp). Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m.

Mainz (Stadttheater, Dir. Max Behrend). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m. — Was ihr wollt, 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 4 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- u. Nationaltheater). Hamlet, 3 m. (1 m. A. Moissi a. G.).

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel), 1 m.

Meran i. Tirol (Stadttheater, Dir. Carl Wallner). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Lear, 1 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Otto Brucks). Was ihr wollt, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Mühlhausen-Herford (Stadttheater, Dir. J. B. Drummer). Othello, 2 m.

Mülhausen (Stadttheater, Dir. H. Schwantge). Macbeth, 2 m. — König Lear, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m.

München (Königl. Hof- und Nationaltheater). Julius Caesar (Schlegel), 6 m. — Hamlet (Schlegel), 8 m. — König Johann (Schlegel), 1 m. — Timon von Athen (Paul Heyse), 4 m. — Coriolanus (Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m.

München (Königl. Residenztheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin), 16 m. — Maß für Maß (Baudissin), 8 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Fuchs), 4 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. (1 m. Schildkraut a. G.).

München (Künstler-Theater, Gastspiel des Deutschen Theaters, Berlin). Ein Sommernachtstraum, 6 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m — Die Komödie der Irrungen, 5 m. — Hamlet, 2 m.

Münster i. W. (Stadttheater, Dir. Eißfeldt u. Sachse). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 3 m.

Nauheim, Bad (Großherzogl. Kurtheater, Dir. Hermann Steingötter). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 1 m.

Neisse (Stadttheater, Dir. R. Goeschke). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Christians a. G.).

Neustrelitz (Großherzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (1 m. in Neubrandenburg).

Nordhausen a. H. (Sommertheater, Dir. Max Tobin). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 2 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. Rich. Balder). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Oeynhausen, Bad (Königl. Kurtheater, Dir. Gustav Krug). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Offenburg (Stadttheater, Dir. Hans Robert). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Kilian), 3 m. — König Richard III. (Dingelstedt, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 5 m.

Olmütz (Königl. Städt. Theater, Dir. Leopold Schmid). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — König Lear, 1 m.

Osnabrück (Stadttheater, Dir. Carl Ulrichs). Ein Sommernachtstraum, 4 m. — König Lear, 4 m.

Passau (Stadttheater, Dir. O. Norbert-Berditsch). Hamlet, 1 m.

Pforzheim (Stadttheater, Dir. Otto Reuß). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Plauen i. V. (Stadttheater, Hofr. Rich. Franz). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Posen (Stadttheater, Dir. Gustav Thies). Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Was ihr wollt, 3 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). König Lear (W. Oechelhäuser), 4 m. — Hamlet, (Schlegel-Tieck), 1 m. (Dr. W. Staegemann a. G.). — Othello, 1 m. (w. v.).

Prag (Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Hamlet (Schlegel), 1 m. (J. Kainz a. G.).

Regensburg (Stadttheater, Dir. Dr. J. Maurach). Hamlet, 2 m.

Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Krug u. Sommer). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Macbeth, 2 m.

Reval i. Russl. (Deutsches Theater). Romeo und Julia, 2 m.

Riga i. Russl. (Stadttheater, Dir. Dr. Leopold Dahlberg). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (P. Wiecke a. G.). — Der Kaufmann von Venedig (Barnay-Wittmann), 1 m.

Rostock i. M. (Stadttheater, Dir. Rud. Schaper). König Lear (Barnay), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

St. Gallen (Stadttheater u. Aktientheater, Dir. Paul v. Bongardt). Hamlet, 1 m. (A. Moissi a. G.). — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 2 m.

St. Pölten (Stadttheater, Dir. Emil Bauer). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Schaffhausen u. *Solothurn* (Stadttheater, Dir. Donhoff). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Schleswig-Wismar (Stadttheater, Dir. J. verw. Polte). Was ihr wollt, 2 m.

Schweidnitz (Stadttheater, Dir. Adolf Fritz). Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Paul Wiecke a. G.).

Schwerin i. M. (Großherzogl. Hoftheater). Hamlet, 1 m. — Die Komödie der Irrungen, 2 m.

Sigmaringen (Fürstl. Hoftheater, Dir. Hans Kraft). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Sondershausen (Fürstl. Theater, Dir. Jul. Heydecker). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Sprottau (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Othello, 1 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 3 m.

Stolp i. P. (Stadttheater, Dir. Antony). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Stralsund (Schauspielhaus, Dir. Ludwig Treutler). Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Strassburg i. Els. (Stadttheater, Dir. Maximilian Wilhelmy). König Lear (Schlegel-Tieck), 5 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m. — Richard III. (Schlegel). 2 m.

Stuttgart (Königliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Was ihr wollt (Dr. K. Zeiß), 1 m. Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 2 m.

Thorn (Stadttheater, Dir. Karl Schroeder). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel) z. 1 M., 2 m. — König Richard III., 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Tilsit (Stadttheater, Dir. F. Sioli). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Weber), 2 m.

Trier (Stadttheater, Dir. H. Tietjen). Romeo und Julia, 1 m.
Troppau (Stadttheater, Dir. Carl Heiter). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Carl Grube a. G.). — König Richard III. (Schlegel) 1 m. — Ein Wintermärchen, 5 m.
Ulm (Stadttheater, Dir. Ernst Immisch). Hamlet, 1 m.
Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. (1 m. Friedmann a. G.). — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 8 m.
Weimar (Residenztheater, Dir. Paul Zimmermann). Othello, 2 m. (in Apolda). — Ein Wintermärchen, (Dingelstedt), 1 m.
Westfälisches subv. Städtebundtheater (Burgsteinfurt, Dir. Fr. Schiffermüller). Romeo und Julia, 5 m. — Was ihr wollt, 2 m. — Othello, 5 m.
Wien (K. K. Hofburgtheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Gundorf), 5 m. — König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel-Conrad), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — König Richard III. (Schlegel), 7 m.
Wien (K. K. privil. Theater a. d. Wien). (Gastspiele des Deutschen Theaters, Berlin). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Hamlet, 2 m. — Was ihr wollt (Schröder), 3 m.
Wien (Deutsches Volkstheater, Dir. Ad. Weiße). Hamlet (Schlegel), 5 m. (1 m. Freie Volksbühne).
Wien (Lustspieltheater, Dir. Jos. Jarno). Was ihr wollt, 4 m.
Wiener-Neustadt (Stadttheater, Dir. Heinrich Wiedemann). Othello, 1 m.
Wiesbaden (Residenztheater, Dir. Dr. H. Rauch). Hamlet (Schlegel, für die Reformbühne eingerichtet von Dr. H. Rauch), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck-Bertram), 10 m.
Wittenberge-Parchim (Neue freie Bühne, Dir. O. Hain). Hamlet, 1 m.
Worms (Städtisches Spiel- und Festhaus, Dir. E. Werner). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Würzburg (Stadttheater, Dir. Otto Reimann). Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Zerbst (Stadttheater, Dir. Max Baumann). Romeo und Julia, 1 m.
Zittau i. S. (Stadttheater, Dir. Carl Greiner). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Bunzlau).
Znaim (Stadttheater, Dir. M. Leopold). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Zürich (Stadt- und Pfauentheater, Dir. Alfred Reuter). Hamlet (Schlegel), 1 m. (A. Moissi a. G.). — König Richard II., 1 m. (J. Kainz a. G. — Macbeth, 3 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 4 m.
Zwickau (Stadttheater, Dir. Frido Grelle). Der Kaufmann von Venedig, 6 m. (1 m. in Hof).

Nach vorstehender Statistik sind somit von 189 Theatergesellschaften 24 Shakespeare'sche Werke in 1220 Aufführungen zur Darstellung gebracht und zwar verteilen sich diese wie folgt:

Hamlet	149	mal	durch	66	Gesellschaften
Der Widerspenstigen Zähmung	137	„	„	46	„
Othello	130	„	„	51	„
Der Kaufmann von Venedig	116	„	„	54	„
Ein Sommernachtstraum	112	„	„	27	„
Romeo und Julia	104	„	„	55	„
Was ihr wollt	102	„	„	33	„
Viel Lärm um nichts	81	„	„	15	„
Ein Wintermärchen	52	„	„	17	„
Die Komödie der Irrungen	51	„	„	7	„
Macbeth	38	„	„	12	„
Julius Caesar	37	„	„	11	„
König Lear	36	„	„	14	„
König Richard III.	30	„	„	15	„

König Richard II.	13	mal	durch	8	Gesellschaften
Maß für Maß	8	„	„	1	„
König Heinrich IV., 1. Teil	6	„	„	4	„
Der Sturm	5	„	„	1	„
Coriolanus	4	„	„	2	„
Timon von Athen	4	„	„	1	„
König Heinrich IV., 2. Teil	2	„	„	2	„
König Heinrich V.	1	„	„	1	„
König Heinrich VI.	1	„	„	1	„
König Johann	1	„	„	1	„

Außerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein'schen Bearbeitung als «Liebe kann Alles» an einigen kleinen Bühnen zur Aufführung.

Leipzig. Armin Wechsung.

Zeitschriftenschau.[1]

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Zu den Mysterienspielen.

F. Holthausen gibt in den *Englischen Studien* XLI 380ff., meist im Anschluß an Kölbings Aufsatz im 20. Bande der Studien, Bemerkungen zur Erklärung und Textkritik der York Plays, in denen er nicht selten Kölbings Vermutungen widerspricht.

«Elckerlijc-Everyman.»

In einem Doppelartikel behandeln John Math. Manley und Francis A. Wood in *Modern Philology* VIII 269ff. bezw. 279ff. die Frage der Priorität bei den Stücken «Elckerlijc» und «Everyman», und kommen beide auf Grund neuer Untersuchungen zu dem Ergebnis, daß das englische Stück eine Übersetzung des holländischen ist. Wood faßt das Resultat etwa folgendermaßen zusammen: Obwohl «Everyman» an einer oder zwei Stellen eine Verbesserung gegenüber dem Original aufweisen mag, steht doch «Elckerlijc» künstlerisch höher. Mit Ausnahme einiger weniger Stellen, wo der Text offenbar verderbt ist, zeichnet «Elckerlijc» sich in sprachlicher und metrischer Hinsicht aus. Es ist theologisch korrekt und bemerkenswert zusammenhängend und logisch. Es muß das Erzeugnis eines geschulten Geistes sein. Andererseits ist «Everyman» fehlerhaft in Sprache und Metrum, voll theologischer Schnitzer, ungeschickt in der Verwendung biblischer Anspielungen und reich an Unstimmigkeiten. Auf jeder Seite verrät es die Hand eines ungeübten Arbeiters, der nicht einmal im Stande war, richtig zu übersetzen.

«Wealth and Health.»

Einige der holländischen Ausdrücke werden von A. E. H. Swaen (*Englische Studien* XLI 456) kurz kommentiert. Zeile 396 («De grot keyser

---

[1]) Die Dissertationen- und Programmschau, welche in diesem Jahre leider ausfallen mußte, wird vom nächsten Bande ab von Prof. Dr. Weyhe in Leipzig fortgeführt werden.

kind ic bene his buskete») erklärt er: «De groote keiser ken ik, ik ben zijn musketier.» 750: «Begots drowse» soll bedeuten: «by Gods droes» (droes holländisch für Teufel). In 757: «copin is dod» erblickt er eine Anspielung auf den Tod von Coppe, der schönen Henne, im «Reinaert».

«Gammer Gurtons Needle.»

Die Szene, wo der Vikar Dr. Rat auf Veranlassung von Diccon the Bedlem bei Dame Chatte eindringt und von der vorher gewarnten Hausherrin mit Schlägen empfangen wird (IV 2), hält James Holly Hanford (*Modern Language Notes* XXV 81) für die Nachahmung einer Episode im «Reineke Fuchs», wo der Wolf Isegrimm von dem Fuchs in eine ähnliche Situation gebracht wird.

John Lyly.

Zu Unrecht wird der Romanschriftsteller Greene als Nachfolger Lylys angesehen. Schon Harvey nannte ihn «ape of Euphues». Wenn sich ein stärkerer Einfluß irgendwo bemerkbar macht, so ist es nur in seinem ersten Roman «Mamillia» (1580) der Fall. Daß Greene als Dramatiker von Lyly beeinflußt wurde, hat niemand behauptet. Eher stimmt das Gegenteil, wie Bond betont hat. Nach ihm ist Lylys «The Woman of the Moone» von Greenes «Planetomachia» beeinflußt, kann also erst 1591—93 entstanden sein. Andere setzen das Drama früher an (Creizenach) oder vermuten andere Quellen (Feuillerat: «The Rare Triumphs of Love and Fortune»). Friedrich Brie (*Englische Studien* XLII 217ff.) weist darauf hin, daß die Richtigkeit von Bonds Anschauung durch die Tatsache erwiesen wird, daß Lyly auch in einem anderen Drama, in «Love's Metamorphosis», Greene als Quelle benutzte. Die Haupthandlung, die Werbung der drei Waldbewohner um die drei Nymphen, findet sich auch in «Alcida, or Greene's Metamorphosis». Fälle, wo ein Roman auf ein Drama zurückgeht, sind im Zeitalter der Elisabeth verschwindend gering. Ein solcher ist auch hier nicht anzunehmen. An einer Stelle lehnt sich Lyly sogar wörtlich an seine Vorlage an. Da «Alcida» 1588 lizensiert und wohl im folgenden Jahr erschienen ist, wurde «Love's Metamorphosis» wahrscheinlich 1590—91 abgefaßt und aufgeführt.

Über Lyly vgl. auch unten «Zur elisabethanischen Prosa-Literatur».

George Peele.

Neue Daten über George Peeles Familie und das Sterbedatum des Dichters (beerdigt am 9. Nov. 1596 in dem Kirchspiel von St. James, Clerkenwall) hat G. Sarrazin aus Londoner Kirchenbüchern hervorgezogen (*Archiv für neuere Spr. u. Lit.* CXXIV 65ff.). Er benutzt sie, um seinen Gedanken, Shakespeare habe bei seinem Falstaff Peeles Vorbild vor Augen gehabt, ausführlich noch einmal zu begründen. Den von Wolfg. Keller (Shakespeare-Jahrbuch XLV 216) vermißten Nachweis der Wohlbeleibtheit Peeles findet er in dem Stück «The Puritan» III 3, wo der Held George Pyeboard (= G. Peele) sagt: «I may bee forty yeare a pressing, till I be a thin old man.»

Christopher Marlowe.

Eine Übersicht über die Verbreitung des Tamerlanstoffes in den Literaturen des westlichen Europas veröffentlichte M. Degenhart im *Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* CXXIII 253ff. Degenhart hält es nicht für ausgeschlossen, daß Marlowe neben Perondinus und Pedro Mexia noch das eine oder andere der damals zahlreich verbreiteten Bücher über türkische Geschichte benutzt hat. Die aufgezählten vierzehn Tamerlan-Dichtungen lassen sich in zwei große Gruppen scheiden. Die eine stellt Tamerlan unter engerer Anlehnung an die geschichtlichen Tatsachen als gewalttätigen und grausamen Eroberer dar, während die andere ihn idealisiert und zu einem aufgeklärten Regenten nach den Anschauungen des 18. Jahrhunderts, der Zeit des aufgeklärten Absolutismus, macht. Marlowes Drama gehört der ersten Gruppe an. Er steht in seiner Auffassung Tamerlans und in seiner ganzen Darstellung völlig allein. Nur er, der Renaissancemensch, hatte Verständnis für das, was an poetischem Material in dieser dämonischen Gestalt steckte.

Den Versuch von Douglas Bruce, auf Grund einer Stelle in Tamb. IV 1 Marlowe als Entlehner aus mittelalterlichen Romanzen nachzuweisen (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLVI 201), lehnt C. F. Tucker Brooke ab (*Modern Language Notes* XXV 93). Der Farbensymbolismus findet sich in der unmittelbaren Quelle Marlowes, in Thom. Fortescues Übersetzung von Pedro Mexias «Silva de varia lecion» (II 14) sowie auch in Thomas Newtons «Historie of the Saracens», die Marlowe wahrscheinlich ebenfalls kannte. — Das betreffende Kapitel aus Fortescues Übersetzung ist in Albrecht Wagners Tamburlaine-Ausgabe (Heilbronn 1885) ungenau abgedruckt (*Modern Language Notes* XXV 95).

Den Eintrag vom 10. März 1598 in Henslowes Diary: «j dragon in fostes» bringt R. K. Root (*Englische Studien* XLIII 144ff.) mit der langen lateinischen Beschwörung in Zusammenhang, durch die Faust zuerst die Gegenwart Mephistopheles' bewirkt. In der Quarto 1616 findet sich diese Beschwörung ebenso wie in der Quarto 1604. Hinzugefügt sind nur zwei Wörter: *Thunder*, und nach den Worten: «surget Mephostophilis» das Wort *Dragon*. Beide gehören offenbar nicht zur Beschwörung, sondern sind Bühnenanweisungen. Dem entspricht auch, daß in dem englischen Faustbuch von 1592 unter anderen Erscheinungen bei der Beschwörung der Donner erwähnt wird; ferner heißt es: «at sodainly ouer his head hanged houering in the ayre a mighty Dragon». Für die Datierung der Version läßt sich nach Roots Meinung hieraus nichts gewinnen. Das Fehlen des Wortes Dragon in der früheren Ausgabe mag lediglich ein Fehler des Druckers sein; Marlowe konzipierte die Szene nach dem Faustbuch.

Für «Quin regis Mephastophilis fratris imagine» (A 274) schlägt Root: «Quin redis etc.» vor und interpretiert: «Warum kehrst du, Mephistopheles, nicht in Gestalt eines Mönches zurück?» (*Englische Studien* XLIII 148).

II. Nichtdramatische Literatur vor und zu Elisabeths Zeit.

Italienische Dichtung in England.

Die erste Übersetzung einer italienischen Novelle ins Englische stammt aus der Zeit um 1545 und rührt von Henry Parker, Lord Morley, her. Wie F. Brie (*Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* CXXIV 46ff.) mitteilt, ist es die Übertragung der 49. Novelle von Masuccios «Novellino». Sie befindet sich unter den Royal Mss. (18 A LXII) im Britischen Museum. Parker widmete sie Heinrich VIII. Wahrscheinlich aus politischen Gründen, denn sie behandelt die verräterische Handlungsweise eines Papstes: Barbarossa unternimmt unerkannt eine Pilgerfahrt ins heilige Land und wird vom Papst Alexander IV. an den Sultan Saladin verraten.

Zu den Schwankbüchern.

Eine Ergänzung zu A. L. Stiefels Quellenuntersuchung über die «Mery Tales, Wittie Questions, and Quicke Answeres» (*Anglia* XXXI 453ff.; vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 289) bietet ein ebenfalls in der *Anglia* (XXXIII 120ff.) erschienener Artikel von H. de Vocht. Unter anderen Quellennachweisen führt er aus, daß Gasts «Convivales Sermones» nicht notwendig als eine Quelle des Jestbook angesehen werden müssen; vielmehr sei anzunehmen, daß in diesen Geschichten Gasts eigene Quellen benutzt worden sind. Dies hat für die Datierung der ersten Ausgabe der Tales die Folge, daß sie nicht erst ins Jahr 1542/3 zu setzen ist, wie Stiefel tut, sondern daß das Buch schon 1535 oder noch früher erschienen sein kann. Das würde auch mit dem Wechsel religiöser Anschauungen zusammenpassen, der sich bei dem Bearbeiter der Erzählungen zu vollziehen scheint. Um 1532/3 muß Bertholet, den Stiefel als den Kompilator der Sammlung und Verfasser einiger Erzählungen vermutet, seinen Glauben gewechselt haben, in Übereinstimmung mit dem von Heinrich VIII. vollzogenen Wechsel. Andererseits ist in der ersten Ausgabe Erasmus' «Ecclesiastes» (erschienen 1535) noch nicht benutzt, während für die zweite Ausgabe eine Menge Erzählungen daraus übersetzt wurden. Erasmus' «Apophthegmata», die im März 1531 erschienen, bieten den terminus a quo.

Edmund Spenser.

Daß Spensers Aufenthalt in Irland ein Werk Leicesters war, dem der junge Dichter unbequem war, obwohl oder vielmehr weil er allzufeurig für ihn und gegen Burghley auftrat, hatte schon Philo M. Buck in seinem Aufsatz über die verlorenen Gedichte Spensers hervorgehoben (vgl. Shakespare-Jahrbuch XLVI 203f.). Ebenso, daß Spenser seiner Klage darüber in «Virgil's Gnat» Ausdruck gab. Unmittelbarer Anlaß zu der Verbannung war nach Edwin A. Greenlaw (*Publications of the Modern Language Association* XXV 535ff.) Spensers «Mother Hubberds Tale», das 1579 entstanden sein muß. Ursprünglich mag das Gedicht von dem Affen und dem Fuchs, die sich eine angesehene Stellung bei Hofe erschwindeln, nur eine Allegorie in Chaucer'scher Art gewesen sein. Dann aber scheint Spenser der Gedanke gekommen zu sein, auf bestimmte politische Vorgänge jener

Zeit anzuspielen. Die Öffentlichkeit beschäftigte sich damals mit der Werbung des Herzogs von Alençon um Elisabeths Hand. Die Verbindung schien durch Burghley begünstigt zu werden. Damals hoffte aber noch Leicester auf den Besitz der Königin. Spenser wollte vielleicht zu Gunsten seines Herrn die Königin vor der französischen Verbindung warnen, indem er in einem zweiten Teil seiner Dichtung erzählte, wie der Affe (Alençon und sein Unterhändler Simier) auf den Rat des Fuchses (Burghley) sich die königlichen Insignien des schlafenden Löwen (Elisabeth) aneignet. Die Tatsache, daß es Elisabeth beliebte, ihren Höflingen Tiernamen beizulegen, mag Spenser auf den Gedanken gebracht haben. Da die Königin ihre Absichten auf Alençon fallen ließ und Leicester es für rätlich hielt, sich nicht mit Burghley zu verfeinden, wurde Spenser nach Irland abgeschoben.

Gegen Bucks eben erwähnten Aufsatz über Spensers verlorene Gedichte erhebt Helen E. Sandison Einwände (*Publications of the Modern Language Association of America* XXV 134ff.). Es gebe keinen Beweis dafür, daß die Gedichte tatsächlich um 1580 verschwunden seien. Durchaus verständlich sei es, wenn durch die praktische Tätigkeit Spensers seine Publikationsabsichten in den Hintergrund gedrängt worden wären und er sich mit der handschriftlichen Zirkulation der Gedichte begnügt hätte. Darauf scheine Ponsonbys Vorwort zu den «Complaints» (1591) zu deuten. Das sehe nicht nach Unterdrückung aus; auch lasse sich das politische Motiv nicht beweisen. Buck scheine Spensers Furcht vor Burghleys Mißvergnügen und seinen Eifer für Leicester in gleicher Weise zu überschätzen. In manchen Gedichten könne man beim besten Willen keine Beleidigung für einen noch so empfindlichen Gegner spüren. Einige der Identifikationen Bucks seien geradezu unhaltbar, weil die Beweisführung entweder irrig sei oder rein auf Konjektur beruhe. Hierzu gehört auch, was Buck über die neun Komödien gesagt habe. Harvey vergleicht die «Comedies» mit der «Faerie Queene» nicht wegen des Inhalts, sondern wegen der Zeitdauer ihrer Entstehung und wegen ihres Erfolges. Er scheint doch geradezu die Komödien Ariosts und Spensers in eine Klasse zu setzen in deutlichem Gegensatz zu den epischen Werken beider Dichter. Auch die Erwähnung von Aretin und Bibbiena widerspricht dem nicht. Der Annahme Bucks, daß ein Teil der verloren gegangenen Werke in die «Faerie Queene» aufgenommen sei, pflichtet auch die Verfasserin bei.

Die Spenser-Philologie hat bisher Sir Calidore in der «Faerie Queene» mit Sir Philip Sidney identifiziert. Auf eine andere Möglichkeit macht Percy W. Long aufmerksam (*Englische Studien* XLII 53ff.). Nach ihm wäre Graf Robert Essex von Spenser gemeint. Als diese Gesänge erschienen, war Sidney schon zehn Jahre tot, während Essex der erkorene Günstling der Königin und der Nationalheld jener Tage war. Die militärischen Eigenschaften Sir Calidores werden gerühmt, seine dichterische Begabung tritt in den Hintergrund; beides spricht für Essex und gegen Sidney. Auch Anspielungen auf Essex' Ehe mit Walsinghams Tochter, der Witwe Sidneys, und auf die Verschiedenheit der sozialen Stellung, in der sich die beiden Eheleute befanden, sprechen für Longs Annahme. Spenser hätte überdies mit dem Preise Essex' ein Versprechen erfüllt, das er in einem an

die «Faerie Queene» 1590 angehängten Sonett gegeben hatte, wo er verhieß, in einem der zukünftigen Bücher Essex' Tugenden zu verewigen.

Spensers «Muiopotmos» wird gewöhnlich als Allegorie aufgefaßt, ohne daß man sich bisher auf eine bestimmte Deutung hat einigen können. Thomas William Nadal (*Publications of the Modern Language Association* XXV 640 ff.) vertritt den Standpunkt, daß wir es mit dem Versuch eines komischen Heldengedichtes zu tun haben. Das Humoristische war nicht Spensers starke Seite. So kommt es, daß man, obwohl der Dichter offenbar Chaucers Sir Thopas und Chaunticleer nachzuahmen suchte, den wahren Charakter der Dichtung bisher verkannt hat.

Percy W. Long hat in *The Modern Language Review* III 257 ff. (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 288) die Ansicht verfochten, daß die «Amoretti» Lady Carey gewidmet seien. J. C. Smith (*The Modern Language Review* V 273) äußert Bedenken gegen diese Theorie, ohne sie völlig zu verwerfen. Er betont die Ähnlichkeiten zwischen den «Amoretti» und dem «Epithalamium» und bringt diese Dichtungen wieder in den hergebrachten Zusammenhang mit des Dichters Werbezeit und Heirat. Aber auch dies hat manche Schwierigkeiten, namentlich in der Datierung. Die Zeit, in der sich die Werbung der «Amoretti» abspielt, ist 18 Monate. Sie beginnt gerade vor einem neuen Jahr, dauert dieses Jahr hindurch und geht noch ins folgende hinein. Das stimmt genau überein mit dem tatsächlichen Aufenthalt Spensers in England von 1589—1591. Wahrscheinlich kam er spät im November 1589 nach England (die «Faerie Queene» wurde am 1. Dezember 1589 lizensiert) und verließ es wieder im Frühjahr oder Sommer 1591. Während dieses Aufenthalts hat vielleicht Spenser eine Reihe von Ergebenheitssonetten an Lady Carey gerichtet. Kurz vor seiner Abreise nach Irland kam es zu Mißverständnissen zwischen ihnen; die Trennung brachte die konventionelle Huldigung zum Erlöschen. Als Spenser nun um seine spätere Gattin warb, brauchte er Teile dieser Sonettenserie für seine wirkliche Liebe. Dadurch erklärt sich manches schwer verständliche in den Sonetten: daß sie zum Teil an eine Dame in höherer Stellung gerichtet sind, der merkwürdige Schluß, der auf Entfremdung deutet, und der Unterschied des Tones, der sich in verschiedenen Sonetten bemerkbar macht.

In einem Artikel über «The Golden Age of the Spenserian Pastoral» (*Publications of the Modern Language Association of America* XXV 241 ff.) gibt Herbert E. Cory einen Überblick über die durch den «Schäferkalender» bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hervorgerufene englische Pastoraldichtung.

Francis Sabie.

Einen Abdruck von «Pans Pipe, Three Pastorall Eglogues, in English Hexameter. With other Poetical Verses Delightfull . . . Imprinted at London by Richard Jhones . . . 1595» von Francis Sabie bieten J. W. Bright und W. P. Mustard in *Modern Philology* VII 433 ff. dar. Die kurze Einleitung enthält außer bibliographischen Notizen eine Quellenuntersuchung, deren Ergebnis ist, daß Sabie Vorbildern wie dem Mantuaner G. B. Spagnuoli, Ovid (Tristien) und Vergil nacheiferte.

Zur elisabethanischen Prosaliteratur.

Den Grund für die große Popularität des «Euphues» glaubt S. L. Wolff (*Modern Philology* VII 577) nicht in dem didaktisch-moralisierenden Aufputz noch in dem Stil des Romans, sondern in seiner Fabel zu finden. Wenn sie auch der Handlung entbehrt, ist sie doch reich an interessanten Situationen, in denen zeitgenössische Sitten geschildert werden; ein glücklicher Ansatz von Charakteristik und ein kunstvoller Aufbau tun das Ihre. Die Quelle der Fabel, wenigstens in ihrem ersten Teile, erblickt Wolff in Boccaccios berühmter Novelle von Tito, Gisippo und Sofronia (Decameron, 8. Novelle des 10. Tages).

Den Inhalt eines kleinen Ritterromans aus der Shakespeare-Zeit: «Pheander, the Mayden Knighte» von Henry Robarts (Thomas Creede 1595) teilt Gustav Becker im *Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* CXXIII 298ff. mit.

III. Die Dramen Shakespeares.

Zu den Königsdramen.

In Shakespeares «König Johann» bemerkt F. Leonhardt bei aller gesunden Kraft, die in dem Stücke walte, wenn sie auch oft in Roheit ausarte, eine große Ungewißheit, die wie ein grauer, wehender Tuchvorhang über dem Stück laste. Shakespeare weiß hier noch nicht, ob er Ideal-Gestalten oder Schurken auf die Bühne stellen soll. Er schwankt noch, ob er Weltliebe oder Weltverachtung in seine Dramengestaltuug legen will. Die nicht ganz klare Durchführung dieser Auffassung bildet den Inhalt eines Feuilletons in der *Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft* (Beilage des «Hamburgischen Correspondenten») vom 20. März 1910.

Die Entstehung des zweiten und dritten Teiles von «Heinrich VI.» behandelt ein Aufsatz Hermann Conrads in der *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht* VIII 481ff. Ein Vergleich der Foliofassung dieser Dramen mit den 1594 und 1595 anonym veröffentlichten Quartausgaben der Stücke «The First Part of the Contention» und «The True Tragedy of Richard» ergibt, daß nur ein Teil der Verse in beiden Versionen wörtlich übereinstimmen, daß eine große Anzahl nur inhaltlich, nicht der Form nach gleich sind und daß die Foliodramen etwa 2300 Verse enthalten, die nicht in den Quartos vorkommen. Malone hatte hieraus gefolgert, daß das Gemeinsame der beiden Versionen dem unbekannten Verfasser der Quartos gehöre, daß die umgearbeiteten Teile Verbesserungen von Shakespeares Hand seien, und daß von ihm auch die in der Folio allein vorkommenden Verse stammen. Die stilistischen und metrischen Untersuchungen Conrads (über seine Methode vgl. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* I 232ff., 307ff.) ergeben die Ungenauigkeit dieser Hypothese. Auch schon in den Quartos ist Shakespeares Hand mehrfach zu spüren. Daraus ist zu schließen, daß die 1591/92 aufgeführten Heinrich-Dramen von Shakespeare bearbeitete Stücke eines unbekannten Dramatikers waren. Der Erfolg dieser Bearbeitungen reizte einen Verleger zum Druck. Er legte die Arbeit des

älteren Dichters, die er aber nicht vollständig besaß, seiner Ausgabe zu Grunde. Die Shakespeareschen Änderungen und Zutaten mußte er sich mit Hilfe stenographischer Aufnahmen verschaffen, denn es war ihm nicht gelungen, mehr als einige wenige Teile des Bühnenmanuskripts abschriftlich zu erlangen.

Die vierte Szene des vierten Akts von «Richard III.», in der Margarete von Anjou, Königin Elisabeth und die Herzogin von York ihre Klage um die erschlagenen Gatten und Kinder anstimmen und Richard verfluchen, ähnelt, wie James Finch Royster (*Modern Language Notes* XXV 173ff.) bemerkt, nicht im Wortlaut, aber in der Situation der Klage der drei Marien in dem Auferstehungsspiel der Mysterien. Beidemal klagen drei beraubte Frauen um ihre Toten. Beidemal ist die Klage lyrisch gehalten.

«Die lustigen Weiber von Windsor.»

Joseph de Perott erzählt in der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift* II 633f. aus der Komödie «Segunda Celestina» des Spaniers Feliciano de Silva zwei Situationen, die an Abenteuer Falstaffs in den «Lustigen Weibern» und in «Heinrich IV.» erinnern: ein dicker Ordensbruder wird von einem hübschen Mädchen in einem großen Wasserkrug versteckt, worin er von den Angriffen des eifersüchtigen Liebhabers bedroht wird; ein Renommist macht sich bei einem Renkontre mit der Polizei feige aus dem Staube, weiß sich nachher aber den Gefährten gegenüber mit großer Zungengewandtheit herauszureden. Bei der Verbreitung derartiger Schwankmotive erscheint es doch wohl fraglich, ob de Silva zu den «Quellen» Shakespeares zu zählen ist.

«Maß für Maß.»

Zu II 1, 39 schlägt W. W. Skeat (*The Modern Language Review* V 197f.) vor, anstatt: «Some run from brakes of ice, and answer none» zu lesen: «Some run through brakes o' fire etc.» «To run from brakes» ist sinnlos. Dagegen finden sich Belege dafür, daß «to run through brakes» damals eine sprichwörtliche Redewendung war für «to take great risks». «O' fire», das durch Veränderung eines Buchstabens zu gewinnen wäre, würde bedeuten: «to take *extraordinary* risks».

«Hamlet.»

In einem «Anachronism in Shakespeare Criticism» betitelten Aufsatz (*Modern Philology* VII 557ff.) macht Elmer Edgar Stoll der Kritik den Vorwurf, sie vergesse, daß Shakespeare im sechzehnten Jahrhundert schrieb. Anstatt die Absichten des Dichters und die Kräfte und Strebungen seiner Zeit zu erforschen und den Leser zu seinem Zeitgenossen zu machen, macht sie umgekehrt den Dichter zu unserem Zeitgenossen, indem sie ihn so interpretiert, als wäre er vertraut mit den Begriffen moderner Naturwissenschaft und Philosophie. Auf die Charaktere hat man beispielsweise die Vererbungstheorie angewendet. Die Errungenschaften der neueren Psychologie, unsere Kenntnisse von un- oder unterbewußten Zuständen, Rassenunterschieden, Krankheits- und Verbrechertypen hat man in Shakespeare hinein-

gelesen. Man sucht in den Dramen nach den ihnen zu Grunde liegenden Ideen oder Problemen, als wären sie moderne Thesenstücke, und hat symbolistischen Sinn in Werken einer Zeit entdeckt, die höchstens die Allegorie, nicht aber den Symbolismus kannte. «Es ist ein Anachronismus, wenn mittelalterliche Maler in naiver Unwissenheit Apostel als Bischöfe und die Helden des Altertums als wandernde Ritter darstellen oder wenn Shakespeare selbst Römer in Engländer verwandelt; und was ist es, wenn die Kritiker Shakespeare zu einem Symbolisten des zwanzigsten Jahrhunderts machen? Es ist schwerlich Kritik!»

Die Ausführungen Stolls sind gewiß nicht völlig unberechtigt. Es ist gefährlich, wenn wir an die Beurteilung Shakespeares von Gesichtspunkten herantreten, die wohl für unsere, nicht aber für seine Zeit Gültigkeit haben und deshalb anachronistisch genannt werden können. Aber Stoll scheint doch die Arbeit zu unterschätzen, die die Wissenschaft gerade in dieser Beziehung zu leisten beginnt und schon geleistet hat. Wie sehr ist z. B. unsere Einsicht in den Bau des Shakespeare'schen Dramas durch die Aufhellung der elisabethanischen Bühnenverhältnisse gewachsen. Ferner kann man Stoll darin beistimmen, daß man aus Shakespeares Dichtungen vieles hat herauslesen wollen, was schlechterdings nicht darin ist. Sicherlich hat Shakespeare keine Thesen- und Problemstücke geschrieben. Aber gerade deshalb, weil er das Leben nicht unter bestimmten Gesichtswinkeln, sondern in seiner ganzen Fülle intuitiv erfaßte und tendenzlos wiedergab, wird man in seinen Werken nach Manifestierungen auch solcher Gesetze suchen dürfen, deren Gültigkeit die Wissenschaft erst nach Shakespeares Lebzeiten erkannt hat.

Kein Stück Shakespeares hat zu solchen Bemühungen mehr Anlaß gegeben als «Hamlet». Ein neuer, sehr bezeichnender Versuch, mit Hilfe neuester wissenschaftlicher Hypothesen die Schwierigkeiten, die dies Drama der Erklärung bietet, aus dem Wege zu räumen, ist eine Arbeit von Ernest Jones (The Oedipus-Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery. *The American Journal of Psychology* XXI 72ff.). Er führt darin eine Anregung aus, die zehn Jahre früher der Wiener Psychologe S. Freud in seiner Schrift über Traumdeutung gegeben hatte. Warum zögert Hamlet, die Rache, von deren Notwendigkeit er überzeugt ist, auszuführen? Er weiß, was er tun soll, aber er tut es nicht und empfindet Gewissensbisse darüber. Er gibt eine Reihe von Gründen für sein Zaudern an; aber er wechselt fortwährend mit ihnen, es sind nur Scheingründe. Hamlets Zögern ist offenbar die Folge eines inneren Konflikts zwischen der Notwendigkeit, die Tat auszuführen, und irgend einem Grunde des Widerwillens dagegen, über dessen Natur Hamlet sich nicht klar ist. Welches ist das verborgene Motiv?

Nach den psycho-analytischen Lehren Freuds und seiner Schule zeigen gewisse geistige Prozesse die Tendenz, sich von andern «verdrängen» zu lassen. Namentlich solche Regungen der Seele, die den Interessen der Gesamtheit zuwiderlaufen, werden von vornherein unterdrückt. Sie schwinden schließlich aus dem Bewußtsein des Subjekts, können aber unter bestimmten Umständen wieder wirksam werden. Die natürlichen und besonders die sexuellen Instinkte werden in dieser Weise frühzeitig zurück-

gedrängt. Nun ist es eine klinische Erfahrung, daß je stärker und dunkler ein geistiger Konflikt ist, er umsomehr um ein sexuelles Problem kreisen wird. Freud hat allerdings dem Begriff der Sexualität einen viel größeren Umfang gegeben, als man im allgemeinen zu tun gewohnt ist. Er nimmt an, daß im Menschen von frühester Jugend an sexuelle Triebe sich regen. Unter anderen erblickt er auch in dem Verhältnis des Kindes zur Mutter ein sexuelles Moment, aus dem er das häufig beobachtete Gefühl der Eifersucht kleiner Kinder dem Vater oder den Geschwistern gegenüber sowie auch die Auflehnung des aufwachsenden Sohnes gegen die Autorität des Vaters erklärt. Natürlich werden solche sexuellen Regungen von Anfang an unterdrückt, und ihre wahre Natur wird, wenn sie später bei besonderen Veranlassungen wirksam werden, nicht immer erkannt, besonders nicht von ihrem Träger.

Bei Hamlet wird der Zorn über die Ermordung seines Vaters weit übertroffen von seinem Entsetzen über das blutschänderische Verhältnis zwischen seiner Mutter und seinem Oheim. Besteht doch ein besonders inniges Verhältnis zwischen Hamlet und seiner Mutter. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß auch Hamlet schon in frühester Jugend eine gewisse Eifersucht dem Vater gegenüber verspürte, daß ihm der Vater im Wege war und er ihn fortwünschte. Solche Wünsche wurden natürlich im Laufe der Zeit unterdrückt. Die zweite Ehe der Mutter brachte nun zum Erwachen, was in Hamlets Seele geschlummert hatte. Die lange zurückgedrängte Eifersucht wendet sich in erhöhtem Maße gegen den Oheim. Er verabscheut ihn, aber mit dem Haß des Schuldigen gegen seinen glücklicheren Rivalen. Je stärker er den Oheim verklagt, um so mehr trifft er sich selbst damit. Er soll nicht nur den Oheim, sondern möchte unbewußt zugleich den Gatten der Mutter töten. Indem er dieses Gefühl «verdrängt», wird seine Handlungsfähigkeit gleich im Beginn lahmgelegt, und es entsteht das Bild des grundlosen Hinzögerns, das Hamlet ebenso unerklärlich erscheint wie so vielen Lesern des Stückes. Hamlets Zaudern stammt nicht aus physischer oder moralischer, sondern aus intellektueller Feigheit, aus dem Widerstreben, die tiefsten und verborgensten Gemütsempfindungen zu erforschen, das Hamlet mit der gesamten Menschheit teilt.

Auch Shakespeare wird sich über diese Zusammenhänge nicht klar gewesen sein, aber er muß sie an sich selbst erfahren haben. In der Entstehungszeit des «Hamlet», im Jahre 1601 starb sein Vater, dessen Wesen nach manchen Anzeichen so gewesen sein mag, daß es einen erstgeborenen Sohn zur Auflehnung treiben konnte. Die Mutter überlebte den Vater sieben Jahre. Der Tod des Vaters mag Shakespeare in einen ähnlichen Seelenzustand wie Hamlet versetzt haben. Am Schluß seines Aufsatzes setzt Jones auseinander, daß das Hamletstück zu einer großen Sagengruppe gehöre, deren psychologische Bedeutung dank Freud jetzt klar sei. Das Grundmotiv der Gruppe ist die Verdrängung des rivalisierenden Vaters durch den erfolgreichen jungen Helden, wie sie mit besonderer Schärfe im Ödipusstoffe hervortritt. Zu den mannigfachen Abwandlungen dieses Grundmotivs gehört nicht nur das Verhältnis Hamlets zu seinen Eltern und seinem Oheim, sondern auch dasjenige zu Polonius, Ophelia und Laertes.

Einem Referat über diese Untersuchung, das W. Gallenkamp unter

der Überschrift: «Hamlet — ein sexuelles Problem» in der Wochenschrift *Die Umschau* XIV 206ff. (12. März 1910) erstattete, trat in der Nummer vom 9. April 1910 derselben Zeitschrift (XIV 292ff.) A. A. Friedländer mit dem Hinweis darauf entgegen, daß Freuds Ansichten von der wissenschaftlichen Welt nicht allgemein akzeptiert seien.

Als einen Mißgriff Shakespeares, der auf die unvergängliche Schöpfung des «Hamlet» einen trübenden Schatten werfe und vielfach dazu beigetragen habe, das Verständnis und die Erklärung auf beklagenswerte Irrwege zu locken, sieht A. Döring es an, daß der Dichter den feinfühligen Renaissanceprinzen mit der Rachepflicht belaste (*Das Freie Wort* X 225ff.). Wirke das Rachemotiv schon, rein an sich genommen, auf ein verfeinertes Gemüt peinlich, so stehe es hier mit der ganzen Atmosphäre des Charakters, dem es eingeimpft werde, in schroffem Gegensatz. Döring vermutet, daß der Urbestandteil des Stückes nicht eine tragische Handlung, sondern ein tragischer Charakter gewesen sei, der dem Dichter im Leben entgegengetreten war. «Ein herrlicher Jüngling aus edlem Geschlechte, hoch gebildet, aber von einem krankhaften Überschwang ideal gerichteten Gefühls, das sich gegen die Gemeinheit in wilder Entrüstung aufbäumt, um dann aber bald in schmerzvolle Lebensverdrossenheit zu versinken.» Ursprünglich hatte diese tragische Gestalt nichts mit dem Hamletstoffe zu tun. Daß sie mit ihm verknüpft wurde, erklärt sich aus der großen Popularität des «Urhamlet», dem politische Vorgänge, wie die Hinrichtung Maria Stuarts und der Tod Leicesters, des zweiten Gatten der Gräfin Essex, zu einer ungeheuren Aktualität verholfen hatten, und der Shakespeare die Möglichkeit bot, das Stück durch Einsetzung des unendlich verfeinerten Charakters des Helden auf eine höhere Stufe zu heben. In dieser Synthese der Handlung des «Urhamlet» mit dem ihm als Erlebnis nahe gerückten tragischen Charakter bestand die schöpferische Tat Shakespeares; auf ihr beruht die Disharmonie zwischen der Sonderbeschaffenheit der Tat und der Atmosphäre, die der Held um sich verbreitet. Hamlet selbst mißbilligt nicht die ihm auferlegte Verpflichtung; die Dissonanz für uns liegt gerade darin, daß dieser Held diese Verpflichtung nicht mißbilligt, nach der nun einmal stattgefundenen Verschmelzung nicht mißbilligen darf.

Dr. Smythe Palmer spricht in der Februarnummer der *Oxford and Cambridge Review* die Vermutung aus, daß der Ausdruck «mobled queen» (II 2, 525) zu erklären sei als «Mab-led» queen, daß heißt also: verzaubert = *νυμφόληπτος*.

In der Quartoausgabe der «Merry Wives» vom Jahre 1602, die einen wahrscheinlich in einer Aufführung niedergeschriebenen, sehr verderbten Text bietet, findet sich die Zeile:

What is the reason that you vse me thus?

die in der Folioversion nicht vorkommt. Sie begegnet uns aber im «Hamlet» V 1, 312 und zwar in der Quarto von 1604 und in der Folio, während die Quarto 1603 einen abweichenden Wortlaut zeigt. In die «Merry Wives» kann der Vers nur durch einen Schauspieler oder den Schreiber gekommen sein, der das Stück im Theater aufnahm. Daraus schließt W. W. Greg (*The*

Modern Language Review V 196f.), daß der Wortlaut, in dem «Hamlet» 1601—2 zur Aufführung kam, mit der Quarto von 1604 übereinstimmte.

Anscheinend von Shakespeare völlig unbeeinflußt, verwertete im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts der Venetianer und spätere Wiener Hofpoet Apostolo Zeno (1668—1750) den Hamletstoff zu einem Melodrama, das mit der Musik von Francesco Gasparini 1706 in Venedig aufgeführt wurde. Die von Lacy Collison-Morley im *Athenaeum* 4340 (31. Dezember 1910) mitgeteilte Inhaltsangabe läßt erkennen, daß Saxo die Quelle des Stückes ist. Die Einführung eines Gifttrankes ist der einzige Zug, der an Shakespeare erinnert; alle sonstigen Abweichungen von Saxo dienen dazu, das Stück in die Tradition des Melodramas einzugliedern.

«Julius Caesar.»

Shakespeare entnahm Plutarch den Stoff zum «Julius Caesar», in der Charakteristik Caesars aber weicht er von Plutarch merklich ab in dem Nachdruck, der auf gewisse unheroische Schwächen gelegt wird und in der Grandezza von Caesars Sprache und Auftreten. Zweierlei läßt sich nach Harry Morgan Ayres (*Publications of the Modern Language Association of America* XXV 183ff.) anführen, um Shakespeares Verfahren zu erklären: ein Stück traditioneller literarischer Psychologie und eine besondere dramatische Überlieferung. Shakespeare hat einmal die Lehre von der ἄτη («Wen die Götter verderben wollen, den schlagen sie zuvor mit Blindheit»), von der das klassische Drama so häufigen Gebrauch macht, verwertet. Dann aber war er nicht der erste, der Caesar auf die elisabethanische Bühne stellte. Diese englischen Caesar-Stücke sind uns nicht erhalten; wie sie Caesar charakterisierten, läßt sich vielleicht aus anderen Renaissancedramen erschließen. Es ergibt sich, daß alle diese Dramen, angefangen mit dem lateinischen «Julius Caesar» von Marc Antoine Muret (gedruckt 1553), den Charakter Caesars nach dem Vorbild von Senecas «Hercules Furens», «Oetaeus» u. a modellieren. Caesar zeigt hier dieselbe großspurige Ruhmredigkeit und dieselbe Todesverachtung wie der prahlende Hercules. Der «César» von Jacques Grévin (gespielt 1558) lehnt sich an Muret an, unter Fortlassung einiger überflüssiger Züge. Die Apotheose fällt weg, dafür aber ist neu Caesars Erkenntnis seiner gefährlichen Stellung. Im ganzen kehrt Murets Auffassung wieder in Stücken wie «Cesare» von Orlando Pescetti (1594), «Cornélie» von Garnier (1574; übersetzt von Kyd), «Julius Caesar» von Sir William Alexander (gedruckt 1604). «Caesar and Pompey or Caesar's Revenge» (gedruckt 1607) lehnt sich an Marlowes «Tamburlaine» an. Wollte Shakespeare also einen Caesar auf die Bühne stellen, der den Begriffen seines Publikums geläufig war, so mußte er ihn auch nach den Seneca-Marlowe'schen Vorbildern charakterisieren.

«Timon von Athen.»

Von drei elisabethanischen Dramen über den Timonstoff handelt eine Studie von Joseph Quincy Adams, Jr. (*The Journal of English and Germanic Philology* IX 506ff.). Beaumont und Fletcher haben in ihrem

Interludium «The Triumph of Time» wenig mehr getan, als Lucians Dialog «Timon oder Misanthropos» in eine Moralität zu verwandeln, in welcher der Held Anthropos nach Verlust seines Vermögens von seinen Freunden Flattery, Pleasure, Craft usw. verlassen wird. Sie kehren zurück, als auf Jupiters Befehl Plutus bei Anthropos eingekehrt ist, werden aber entlarvt. Das anonyme, handschriftlich erhaltene Stück «Timon» gehört zur Klasse der Schuldramen und zeigt einige Ähnlichkeit mit «Roister Doister». Wahrscheinlich wurde es in London aufgeführt. Die Quellen sind Lucians «Misanthropos» und «Wahre Geschichte». Auch sonst sind Dialoge von Lucian benutzt. Shakespeares «Timon von Athen» geht auf Norths Plutarch zurück. Gewisse Züge, die sich in keiner der klassischen Versionen finden, teilt Shakespeare mit dem MS.-Stück «Timon»; entweder kannte er es, oder beide Stücke verdanken diese Züge einer gemeinsamen Quelle. Außerdem gehört auch Lucians «Misanthropos» zu den Quellen des Shakespeareschen Stückes.

«König Lear.»

Zeigt «King Lear» in der Fassung der Folio, verglichen mit den Quartos, irgendwelche Spuren einer Revision von Shakespeares Hand? fragt R. H. Cunnington (*The Modern Language Review* V 445ff.). Eine genaue Untersuchung namentlich der Zusätze, die die Folio bietet, führt ihn zu der Erkenntnis, daß nur zweierlei möglich ist: entweder hat der Hersteller der Quarto hier und da Stellen weggelassen — dann aber mit einer Sorgfalt, die kaum je eine Lücke fühlen läßt und die nicht im Einklang stände mit der sonst so nachlässigen Anfertigung der Ausgabe — oder aber der Autor hat das Stück selbst verbessert. Der Charakter der Zusätze, ihr offenbarer Zweck zu erläutern, zu verstärken und zu vertiefen, treibt zu der zweiten Annahme. Lears Zärtlichkeit gegen den Narren, seine Sehnsucht nach Schlaf (III 4, 26f.), des Narren Todesahnung (III 6, 92), Gloucesters Resignation (V 2, 11), Gonerils Verachtung («An interlude!» V 3, 88) und schließlich die Erschütterung, die den Tod Lears verursacht (freudiger Schreck anstatt Schmerz V 3, 310): das sind alles Verbesserungen.

«Macbeth.»

I 7, 45—54. H. Fernow hat in den *Englischen Studien* XLII 309ff. verschiedene Interpretationen dieser Verse zusammengestellt. Sie beweisen, wie J. Hoops ebenda 314 sagt, wie eine ganz klare Stelle durch gekünstelte Auslegungen so mancher Kommentatoren verdunkelt werden kann. Fernow zeigt, wie die Worte der Lady mit dem Doppelsinn des Wortes «man» spielen. Ihr ist Macbeth zunächst nicht schon ein «Mann», sondern nur ein «Mensch». Ein Mensch war er, als er ihr seinen Mordplan zu eröffnen wagte; das Wort «you durst» ist also ironisch aufzufassen. Wenn Macbeth mehr wagte, dann würde er um so mehr ein Mann sein. Vers 49 ist also die Antwort auf Vers 46, während die folgenden Verse 50—51 die Entgegnung auf Macbeths zweiten Vers: «Who dares do more, is none» bilden. Fernow schlägt vor, die deutsche Übersetzung folgendermaßen umzugestalten:

Macb. Ich wage alles, was dem Manne ziemt;
Wer mehr wagt, ist kein Mann, kein Mensch.

Lady. So, so?
Welch Tier hat mir den Plan denn offenbart?
Als du das «wagtest», da warst du — ein Mensch.
Wenn du mehr wagtest als nur das, dann wärest
Du noch viel mehr der Mann.

Hoops weicht in seiner Erklärung etwas ab. Er bezieht in Vers 49 (When you durst do it, then you were a man) das Wort «it» nicht auf die Mitteilung des Geheimnisses, sondern auf die Tat (the enterprise) selbst, und sieht in den Worten der Lady eine dialektische Herausforderung von Macbeths Mannhaftigkeit. Er übersetzt so:

Macb. Ich wage alles, was dem Menschen ziemt;
Wer mehr wagt, der ist keiner.

Lady. Welch ein Vieh
Hieß dich von deinem Plan dann mit mir reden?
Als du es wagtest, da warst du ein Mann;
Und mehr sein, als du warst, das machte dich
Nur um so mehr zum Mann.

III 4, 91: Would he were heere: to all, and him we thirst. Diese Interpunktion der Ersten Folio, das Komma nach all, die in den späteren Folios noch durch ein Semikolon verstärkt wird, ist von neueren Herausgebern unterdrückt worden. Sie besteht aber zu Recht, wenn man thirst aktiv = desire nimmt. Für diese Bedeutung des Wortes führt W. H. Williams (*The Modern Language Review* V 106) drei Belege aus Udalls «Paraphrase of Erasmus vpon Luke» an.

«Das Wintermärchen.»

Parallelen zu den geographischen Schnitzern im «Wintermärchen» (Delphi eine Insel III 1; die Seereise nach Böhmen III 3) finden sich nach einer Mitteilung von Joseph de Perott (*Englische Studien* XLIII 149) in der «Historia di Primaleone»: S. 20 (isola di Delphos), S. 142 (E montati sul legno, nelquale erano venuti se ne ritornarono in Boemia).

IV. Die Gedichte Shakespeares.

Nach dem Bankerott, den die biographische Ausbeutung der Shakespeare'schen Sonette am Ende des 19. Jahrhunderts erklären mußte, gelangte man zu einer Anschauung, die Sidney Lee in die Worte faßte: «Genuine emotion or the writer's personal experience very rarely inspired the Elizabethan sonnet, and Shakespeare's sonnets proved no exception to the rule» (Life of Shakespeare, S. 159). Dagegen wendet sich Ernest Sutherland

Bates (*Modern Philology* VIII 87ff.), indem er den Unterschied zwischen buchstäblicher und dichterischer Wahrheit (literal and imaginative sincerity) betont. Er glaubt, daß man bei den Sonettdichtern der Renaissance den Gehalt an buchstäblicher Wahrheit voreilig unterschätzt hat. Wenn sich nicht ausdrücklich das Gegenteil erweisen läßt, sollte man sie als Ausdruck persönlicher Erfahrung nehmen. Ihre künstliche Form läßt wohl Rückschlüsse auf die Echtheit des Ausdrucks, nicht aber auf die Echtheit des dahinterliegenden Gefühls zu. Shakespeares Sonette gehören als Ganzes nicht zu dem konventionellen künstlichen Typus, sind ihm vielmehr durchaus entgegengesetzt und besitzen jene höhere dichterische Wahrheit, die an sich das Vorhandensein echten Gefühls beweist. Shakespeares Überlegenheit gegenüber seinen Vorgängern und Zeitgenossen liegt nicht nur in seiner unvergleichlichen Technik, sondern auch in der größeren Wahrheit und Tiefe seiner Stellung zum Leben. Seine Sonette zeigen uns Gefühle, die überzeugend und tiefmenschlich sind; wir besitzen in ihnen ein hervorragendes Beispiel dichterischer Wahrheit. Ob sie das unmittelbare Ergebnis persönlicher Erfahrung sind, diese Frage ist daneben von geringerer Bedeutung, so groß auch ihre Bedeutung für die Biographie Shakespeares ist. Wenn es bisher nicht gelungen ist, den Freund, die Geliebte und den Rivalen zu identifizieren, so heißt das nicht, daß sie nicht existierten. Bates selbst glaubt, daß wir in den Sonetten ein Kapitel aus Shakespeares eigenem Leben besitzen; aber in erster Linie sind sie wahre Gedichte, der schöne Ausdruck machtvoller Gefühle, ein Kapitel in der Menschheitsgeschichte.

Sidney Lee hat nachgewiesen, daß zu Shakespeares Zeit in London ein Musiker mit Namen William Hughes lebte. Für die Frage, ob er der Mr. W. H. der Sonette ist, ist das achte Sonett von Bedeutung. Sam. B. Hemingway (*Modern Language Notes* XXV 210) macht darauf aufmerksam, daß es einen besonderen Sinn erhält, wenn es an einen Musiker gerichtet war. Der Dichter drängt seinen Freund zur Ehe: «Du, der du so musikalisch bist, warum willst du nichts von Ehe hören, die selber Musik ist?»

Den platonischen Charakter der Sonette hebt Bertha Badt in ihrem Aufsatz über «Erlebnis und Dichtung in Shakespeares Sonetten» (*Der Zeitgeist*, 10. Januar 1910) besonders hervor. Die beiden Hauptmotive des platonischen Eros kehren in ihnen an bedeutender Stelle wieder: der Drang nach Ewigkeit, das Streben des sterblichen Menschen, sein Leben über die Grenze des Todes hinaus zu erweitern, das bei Plato die Begründung aller Liebe bildet (Procreations-Sonette), und die Anbetung der Schönheit, die nach Sokrates' Worten im Phaidros, die einzige der Ideen ist, der noch heute im Reiche des Irdischen ein Schimmer innewohnt von jenem Glanze, in dem sie damals erstrahlte, als unsere Seelen in seligem Reigen und glücklicher Scheu dem Gotte folgten im Reiche der Wahrheit. Vieles in den Sonetten, was man auf den ersten Blick als konventionelle Hyperbel anzusehen geneigt ist, erhält durch diese Gedanken einen neuen Sinn. Die «Erziehungssonette» schließen sich nun folgerichtig an. Wie Sokrates die athenischen Jünglinge, so sucht der Dichter «den Geliebten umzuformen nach dem Bilde des Gottes, den er erwählt hat». — Shakespeare braucht

nicht die platonischen Dialoge selbst gekannt zu haben; diese Gedanken konnten ihm durch ein Lieblingsbuch der Zeit, Castiglionis «Cortegiano» (1561 ins Englische übersetzt), vermittelt sein.

Psychologisch-statistische Untersuchungen über die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeares lyrischen und epischen Dichtungen veröffentlichen Karl Groos und Ilse Netto (*Englische Studien* 43, 27ff.). Von lyrischen Werken wurden die 154 Sonette, von epischen «Venus and Adonis» und «Lucrece» zu Grunde gelegt. Die Sonettensammlung «Diana» (1594) sowie Spensers «Faerie Queene» I, 1—5 dienten zum Vergleich. Von den Resultaten sei erwähnt, daß weder die engliche Renaissance noch die deutsche klassische Dichtung sich für die gebrochenen Töne und gemischten Farben zu interessieren scheint. Shakespeare und seine Zeit kamen wie Schiller und Goethe mit den vier bunten Farben rot, grün, blau und gelb aus. Nur bei der roten Farbe findet man eine größere Mannigfaltigkeit von Ausdrücken, die auch auf verschiedene Nuancen hindeuten. Bei Spenser wird blaßgrün erwähnt, sonst fehlen Hinweise auf hellere oder dunklere Tönung der bunten Farben. Die Häufigkeit visueller Daten in Shakespeares Sonetten und in dem Diana-Zyklus ist verhältnismäßig klein, verglichen mit den erzählenden Dichtungen Shakespeares und Spensers. Das hängt mit dem intellektuellen Charakter der Renaissance-Sonette zusammen. Die moderne Dichtung verrät ein gesteigertes Bedürfnis nach Sinnesdaten oder genauer: nach dem Stimmungswert der auf Sinnesdaten gehenden Eindrücke. In seinen erzählenden Dichtungen zieht Shakespeare die Qualitäten des Gesichtssinnes bedeutend stärker heran. Verglichen mit Spenser ergibt sich eine allerdings nicht sehr große Überlegenheit Shakespeares im visuellen Gebiet. Es läßt sich auch ein Unterschied zwischen den beiden Shakespeare'schen Gedichten nachweisen, von denen «Lucrece», entsprechend der etwas geringeren dichterischen Kraft der Darstellung, die Sinnesempfindungen etwas weniger häufig verwertet. Bei den Ausdrücken für neutrale Farben zeigt sich ein charakteristischer Unterschied zwischen Shakespeare und Spenser: unter 127 Ausdrücken weisen in Shakespeares Epik 75 auf helle, 52 auf dunkle, bei Spenser von 88 Wörtern 27 auf helle, 61 auf dunkle Eindrücke hin. Es gehört zu Shakespeares Eigentümlichkeiten, die Weiße der menschlichen Haut sowie die Blässe des Gesichts bei jeder Gelegenheit hervorzuheben. Von 148 Bezeichnungen bunter Farben gehen nicht weniger als 108 auf rot, ähnlich wie bei Schiller, dem jungen Goethe und Byron. Eine gewisse Übereinstimmung zeigt sich zwischen Malerei und Dichtkunst. Die bildende Kunst der Gegenwart gibt vielleicht ihr Bestes und Eigenstes in der farbig empfundenen Landschaft wie auch die Poesie in stimmungsvoller Naturschilderung. Die Renaissance-Malerei füllt ihre Rahmen mit lebendigen Körpern und läßt der schönen Natur nicht so viel Raum. Ähnlich in der Dichtung: wenn es auch an außermenschlichen Objekten nicht fehlt, so kommt doch eigentliche Landschaftsschilderung kaum vor. «Venus und Adonis» kann man geradezu als Phantasie in rot und weiß bezeichnen, obwohl es nicht gerade nahe liegt, bei Shakespeare an ästhetische Bestrebungen zu denken, wie wir sie etwa bei manchen modernen Lyrikern finden.

V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares.

Zu Shakespeares Biographie.

Die bedeutsamen Funde von C. W. Wallace sind in England vielfach mit einer Zurückhaltung aufgenommen worden, die ihrem Werte nicht gerecht wird. Hermann Conrad vermutet, daß diese Mißstimmung zum Teil aus Selbstvorwürfen, zum Teil aus nationalem Egoismus hervorgeht. In einem Aufsatze in den *Preussischen Jahrbüchern* CXLI 325ff. hat er die Entdeckungen der letzten Jahre zusammengestellt und kritisch beleuchtet. Bei der Besprechung von Shakespeares Einnahmen äußert er die Meinung, daß es nicht richtig ist, wenn wir die Wertangaben der elisabethanischen Zeit mechanisch immer mit 8 multiplizieren, um uns ihre Bedeutung nach heutigem Geldwert klar zu machen. Er weist auf den Unterschied des Geldwertes in London und in Stratford zur Zeit Shakespeares hin und folgert, daß man den richtigen Wert erhält, wenn man Shakespeares Londoner Einnahmen nur verfünffacht, während die Schätzung seines Stratforder Vermächtnisses vielleicht noch zu gering ist, wenn man die betreffenden Summen mit 8 multipliziert. Er berechnet danach, daß Shakespeare von 1599—1608 als Aktionär des Globe-Theaters 30 000 Mark und in der Zeit von 1608—1616, wo er außerdem noch Aktionär vom Blackfriars-Theater war, ungefähr 60 000 Mark jährlich bezog. Seine Einnahmen aus der dichterischen Tätigkeit berechnet er auf 2000 Mark jährlich, wozu noch Honorare aus Benefizabenden und Hofvorstellungen gekommen sein werden. Natürlich waren diese Summen Schwankungen unterworfen, namentlich in Regen- oder Pestjahren.

Hatte Wallace schon in seinen vorjährigen Veröffentlichungen davor gewarnt, die Einnahmen Shakespeares aus seinen Theateranteilen zu überschätzen, so kommt er zu demselben Schluß aus den neuen Akten, die er in der Augustnummer des *Century Magazine* bekannt gegeben hat und über deren Inhalt an anderer Stelle referiert wird. Ein Mitaktionär Shakespeares am Globe-Theater, der wie der Dichter ein Vierzehntel besaß, gibt seine Einnahmen vor dem Theaterbrand auf 30 bis 40 Pfund Sterling jährlich an, nach gewöhnlicher Schätzung also auf 4800—6400 Mark heutigen Geldes. Das stimmt auch zu den Einnahmen anderer Bühnen jener Zeit, wie des Red Bull und des Blackfriars-Theaters. Nach dem Wiederaufbau des Globe-Theaters erhöhte sich der Gewinn beträchtlich.

Daß es nicht so überaus auffallend war, wenn Shakespeare in das Haus der Hugenottenfamilie Mountjoy geriet, setzt Henry R. Plomer in *The Athenæum* 4300 vom 26. März 1910 auseinander. War doch einst des Dichters Landsmann Richard Field, der 1579 Stratford verlassen hatte, bei dem Buchdrucker Thomas Vautrollier Lehrling geworden. Vautrollier und seine Frau waren wie die Mountjoys vertriebene französische Hugenotten. Nach Vautrolliers Tode heiratete Field seine Witwe und wurde auf diese Weise Meister und Besitzer eines guten Geschäfts. Durch ihn mag Shakespeares Bekanntschaft mit der Friseurfamilie in Silver-Street vermittelt worden sein.

Mit den Trägern des Namens Shakespeare, die im Laufe der Zeit unter den Beamten des englischen Königshofes auftauchten, beschäftigt sich Charlotte C. Stopes in *The Athenæum* 4298 vom 12. März 1910. Sie erwähnt zunächst einen «Yeoman of the Chamber» Roger Shakespeare unter Eduard VI. Er scheint zuerst Protestant gewesen zu sein, dann aber bei Marias Regierungsantritt seinen Glauben gewechselt zu haben. In einem Prozesse mußte er über seine Bekanntschaft mit einem gewissen Glover aus Coventry aussagen, was vielleicht auf Beziehungen zu Warwickshire deutet. Vor ihm hatte ein Robert Arden of Yoxall, jüngerer Bruder des Sir John Arden of Park Hall, den ehrenvollen Posten eines Yeoman of the Chamber innegehabt. Ein anderer Shakespeare, Thomas, bekleidete in den Jahren 1572—77 den wichtigen Vertrauensposten eines königlichen Kuriers. Ein Verwandter des Dichters war vielleicht der Sporer des Prinzen und späteren Königs Karl John Shakespeare, den Mrs. Stopes bekanntlich mit der Impresa des Grafen Rutland in Zusammenhang bringt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 296 f.). Zu den Hofbeamten muß auch der Dichter gerechnet werden, da König Jakob den Schauspielern der königlichen Truppe den Rang von unbesoldeten «Grooms of the Privy Chamber» verlieh. Da sie für ihre Dienste einzeln bezahlt wurden, bezogen sie kein Gehalt, trugen aber königliche Livree und erfreuten sich derselben Privilegien wie die anderen königlichen Kammerdiener. Sie wurden auch bisweilen zu Diensten solcher herangezogen, wie sich aus einer von Mrs. Stopes und Ernest Law entdeckten Anweisung des Schatullenverwalters ergibt (siehe deren Abdruck auf S. 343).

Auf John Shakespeare, «the bitmaker», und seine Söhne fielen vielleicht die Vermächtnisse, die ein gewisser William Shere of Fetter Lane in seinem Testament vom 20. März 1618 aussetzte. F. S. Snell teilt in *The Athenæum* 4313 vom 25. Juni 1910 den Wortlaut des Testaments mit, in dem sich folgende Sätze finden: «I give and bequeath unto John Shakespere dwellinge in the Strande Fiftie shillings . . . Item I give and bequeath unto Mr. Shakespeares two sonnes Tenne shillings apeece. And unto his fower prentices Twenty shillings more, to be equally devided amongst them.» Es gab zwar, wie Mrs. Stopes (*The Athenæum* 4316, 16. Juli 1910) hervorhebt, damals noch einen John Shakespeare im Bezirk von St. Martin's-in-the-Fields, doch auch sie hält es für wahrscheinlich, daß sich das Testament auf den Sporer John bezieht.

Über den Tod von Shakespeares Onkel Henry erfahren wir Neues aus Dokumenten, die Mrs. Stopes in *The Athenæum* 4308 vom 21. Mai 1910 mitgeteilt hat. Danach war Henry Shakespeare nicht der «prosperous farmer», als der er im Dictionary of National Biography beschrieben wird, sondern er war verschuldet, und kaum war er (im Dezember 1596) gestorben, als seine Gläubiger das Haus stürmten und sich an dem vorhandenen Hab und Gut schadlos zu halten suchten.

Die verschiedenen Schreibarten von Shakespeares Namen von dem ersten Auftauchen des Namens bis zum Jahre 1649 hat J. J. Munro in *Notes and Queries* 11 Ser. I 321 zusammengestellt. Er hat bei der Aufstellung seiner Liste die Schreibungen des Buchhändlerregisters und der apokryphen Stücke mit berücksichtigt, nicht aber die Raubquartos und

Urkunden. Unter den 21 verschiedenen Formen ist die Form Shakespeare am stärksten vertreten (79 Fälle). Zunächst kommen Shakspeare (15 mal), Shakespear (13mal), Shake-speare (6mal), Shakespere (4mal) und Shakspeare (3 mal). Die übrigen Schreibarten erscheinen nur ein- oder zweimal, abgesehen von den vier Beispielen, wo nur die Initialen W.S. gedruckt sind.

Shakespeare und Montaigne.

Anknüpfend an die 1909 erschienene Schrift John M. Robertsons (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLVI 272), untersucht L. Kellner die Theorie vom Einfluß Montaignes auf Shakespeare (*Deutsche Rundschau* CXLIII 140 ff., April 1910). Die Wandlung, die sich an der Schwelle des 17. Jahrhunderts im Gemüte wie in der Kunst Shakespeares vollzog und aus dem übermütigen, sonnigen Lustpieldichter einen schwarzseherischen, menschenfeindlichen Darsteller aller tragischen Geschicke machte, läßt sich nach Robertson nicht allein aus schmerzlichen persönlichen Erfahrungen des Dichters erklären. Auch die Aufnahme neuer Bildungselemente müsse dabei mitgewirkt haben, und zwar sei es Montaigne gewesen, der um jene Zeit Shakespeare das Leben, die Kultur und Weltanschauung der Antike erschlossen habe. Als solche Bildungselemente, die Montaigne von den Alten empfing und an Shakespeare übermittelte, bezeichnet Kellner vornehmlich drei Dinge: Selbstbeobachtung, Seelenanalyse und Sinn für das subjektive Element, die seelischen Treibkräfte der Geschichte. Diese Merkmale finden wir bei dem Shakespeare der großen Trauerspiele wieder. Schon ehe Shakespeare die Essays Montaignes durch Florios Übersetzung kennen lernte, hatte er eine ganz einzige Kenntnis der menschlichen Seele in seinen früheren Schöpfungen erwiesen; von einer Beeinflussung Shakespeares durch Montaigne kann also nicht die Rede sein. Aber eine Stärkung und Ermutigung Shakespeares durch die geistesverwandte Art des Essayisten, in dessen Worten ihm das dunkel Gefühlte, das Ahnen der eigenen Seele leibhaftig entgegentrat, kann man wohl annehmen.

Shakespeares Technik.

Die oft aufgeworfene Frage, worauf die überzeugende Naturwahrheit übernatürlicher Gestalten bei Shakespeare beruhe, beantwortet Helene Richter (*Englische Studien* XLII 363ff.) mit den Worten: auf der Kunst seiner naturalistischen Charakteristik, die nichts Unklares, Verschwommenes duldet, sei es wenn er die Stimmungsatmosphäre eines Stückes zeichnet («Sommernachtstraum», «Macbeth», «Sturm»), sei es wenn er die übernatürlichen Gestalten selbst charakterisiert. Dies erreicht er, ohne sich mit der volkstümlichen Überlieferung in Widerspruch zu setzen, dadurch, daß er die Geister auf die Basis menschlichen Denkens und Fühlens stellt und auch die Gespenster individualisiert und in die Handlung eingreifen läßt. Niemals ist das Gespenst im Sinne der Schicksalsdramatiker ein den Willen aufhebendes Fatum. Als Faktor der Handlung und inneres Erlebnis des Helden gewinnt es seine naturalistische Gespensterechtheit. Deshalb sind die Geister, wenn Shakespeare sie gebraucht, von größter Wichtigkeit. Des Dichters fein berechnende Kunst spricht dafür, daß er selbst nicht mehr blind

im Gespensterglauben befangen war. Aber indem er uns die Wirkung auf seine geistergläubigen Helden miterleben läßt, weiß er auch uns in den Bann des Übernatürlichen zu ziehen.

Über Shakespeares Verwendung der Maske schreibt J. W. Cunliffe im *Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* LXIV 71. Die frühe Maske war Tanz, und mit Tanz ist sie bei Shakespeare stets verbunden. Es war eine höfische Abendunterhaltung; Herren und Damen nahmen daran teil, Fackeln liehen ihren Glanz dazu. Natürlich war die Musik unentbehrlich. Die jakobitische Maske beanspruchte kostbare Ausstattung, szenische Effekte, Gesang und Instrumentalmusik, Dialog, etwas wie eine Fabel und eine groteske Einleitung. Shakespeare führt nie eine so entwickelte Form der Maske vor, im Gegensatz zu seinen späteren Zeitgenossen. Es gab noch primitiven Mummenschanz; von ihm entliehen die späteren Masken einiges, und auch Shakespeare brachte ihn zuweilen an. Aber nie vermischt er ländliche Spiele mit höfischen Unterhaltungen.

Die Rolle, die das Meer bei Shakespeare spielt, behandelt ein Aufsatz von Hannah Grierson (*The Contemporary Review* XCVII 57 ff., Januar 1910). Er verwebt es in die Handlung oder gebraucht es in Anspielungen, Ausdruckswendungen und Gleichnissen. Es ist mehr als eine geographische oder physikalische Tatsache für Shakespeare. Ein gewisser Symbolismus ist für ihn damit verbunden und man kann auch eine Entwicklung desselben beobachten. Ist für den jungen Shakespeare das Meer ein Symbol des Schreckens, der Trauer, so wird es in den mittleren Stücken allmählich zu einem Symbol des Kampfes, der Handlung und der gesunden Kraft, während es im «Timon» als Symbol des Friedens und der Versöhnung und in den Romanzen als Symbol des reichen, geheimnisvollen Lebens und unergründlicher Fruchtbarkeit gebraucht wird.

In einem Vortrage über Sprachmelodisches in deutscher und englischer Dichtung, der auf der 50. Philologenversammlung (Graz 1909) gehalten wurde, teilte Karl Luick die Beobachtung mit, daß beim lauten Lesen verschiedener Dichtungen oder verschiedener Stellen aus solchen sich verschiedene Färbungen der Stimme bemerkbar machen, die dem Dur und Moll der Musik entsprechen. «Was Shakespeare anlangt», sagte er (*Germanisch-Romanische Monatsschrift* II 20), «so geben seine Verse in der heutigen Aussprache freilich keinen ganz befriedigenden Klang; sobald man aber diejenige des 16. Jahrhunderts einsetzt, wird mit einem Schlag glatter melodischer Fluß erreicht. Namentlich verursacht das heutige [ɒ] für das Shakespeare'sche [u] in *suffer, come, country* usw. fortwährend Störungen. Daß aber dies Gefühl keineswegs auf Selbsttäuschung beruht, lehrt die Gegenprobe: versucht man etwa Tennyson mit Shakespeare'scher Aussprache zu lesen, so klingen z. B. die [u] für [ɒ] unerträglich stumpf und dumpf. So ergibt sich die verlockende Perspektive, vielleicht gewisse strittige Fragen bezüglich der Bühnensprache Shakespeares mit Hilfe der Sprachmelodie seiner Verse lösen zu können» [1]).

[1]) [Sievers glaubt auf Grund der Versmelodien sicher angeben zu können, daß Shakespeare in *man* usw. bereits *æ* sprach, nicht mehr *a*, wie Vietor u. a. annehmen. M. F.]

Zur Chronologie.

Gegen die Annahme, daß Shakespeares sogenannte «reife» Komödien gleichzeitig mit den großen Tragödien «Julius Caesar» und «Hamlet» (ca. 1600—1603) entstanden sind, wendet sich F. Lütgenau (*Dortmundisches Magazin* Nr. 14 vom 15. Januar 1910). Habe schon Hermann Conrad «Viel Lärm um Nichts» und «Wie es Euch gefällt» in die erste Hälfte der neunziger Jahre verwiesen, so sei auch «Ende gut, Alles gut» vor 1596 und «Was Ihr wollt» für 1598 oder 1599 anzusetzen. In der Liste Shakespearescher Stücke, die Francis Meres 1598 veröffentlichte, figuriert bekanntlich eine Komödie «Gewonnene Liebesmüh». Wenn «Ende gut, Alles gut» vor 1596 entstanden ist, so sei es zweifellos mit diesem Stück zu identifizieren, umsomehr als Francis Meres' Liste offenbar vollständig war und alle Stücke Shakespeares bis 1598 aufzählte.

VI. Shakespeares Zeitgenossen.

Zur Geschichte der Hirtenspiele.

Die Hirtenspiele, soweit sie in den Entertainments zur Verwendung kamen, mit denen Elisabeth und Jakob I. auf ihren Reisen begrüßt zu werden pflegten, behandelt eine Arbeit von C. Müller (*Germanisch-Romanische Monatsschrift* II 456ff.). Die für die Bühne bestimmten Hirtendramen sind, da sie früher schon von Smith (*Publications of the Modern Language Association*, N.S. V 353ff.) untersucht wurden, in der Aufzählung der Spiele fortgelassen worden. Diese sind Gelegenheitsdichtungen von geringem literarischen Werte. Der Form nach sind es Reden mit stark byzantinischer Tendenz, in der Mehrzahl Monologe oder Dialoge episch-lyrischer Natur; nur wenige zeigen dramatischen Charakter. Deutlich läßt sich nach dem Thronwechsel von 1603 eine Änderung des Geschmackes erkennen. Die preziösen Elemente, die Nymphen und Feen, die Hirten treten zurück oder verschwinden, und die wilden Männer und Waldgötter geben den Spielen einen robusteren Anstrich. Das mythologische Element trat in den Schäferspielen stark hervor; unter den (im Verhältnis zu den Hirtendramen an Zahl geringen) Motiven spielen das Motiv der Keuschheit (Elisabeth!) und der unerwiderten Liebe eine größere Rolle. Auch einige germanische Elemente wie die Maikönigin und die Gestalt des «Wilden Mannes» kehren häufiger wieder. Die Form schwankt zwischen Poesie und Prosa; letztere wird durch Lylys Concettistil stark beeinflußt. Im Gegensatz zu den bei Hofe aufgeführten Masken wurden diese Spiele sehr einfach arrangiert; als Szene dienten die gegebenen Örtlichkeiten, unter den Aufführenden befanden sich Mitglieder der adeligen Gesellschaft. Die Verfasser der Stücke sind zum Teil bekannt; Sidney, Lady Pembroke, Gascoigne, Ben Jonson u. A. waren darunter. Ob Lyly dazu gehörte, ist fraglich. Wie aus der Herkunft der Hirtendichtung aus der Antike und der Renaissance erklärlich ist, machen sich in den Spielen lateinische, italienische und französische Einflüsse geltend. Daneben ist auch noch Spensers und Lylys Einwirkung zu verspüren.

Über Spensers Einfluß auf die englische Pastoraldichtung vgl. oben S. 261.

Ben Jonson.

Die Gründe, weshalb die Lustspiele Ben Jonsons heute vergessen sind, untersucht Pierce Butler («The Eclipse of Ben Jonson's Comedies» in *The Sewanee Review*, Januar 1910). Jonsons Komödienstil unterscheidet sich durchaus von dem sonst auf der englischen Bühne üblichen. Seine Stücke sind mit Terenz' und Plautus' sowie mit Molières Komödien verwandt. Er ahmt seine klassischen Vorbilder allerdings nicht sklavisch nach, sondern erfüllt sie mit dem Geiste des elisabethanischen Englands. Aber er dichtet sie mehr in der Absicht zu belehren als zu erfreuen. Es kommt ihm mehr auf Satire und Geißelung der sittlichen Schäden seiner Zeit an als auf die dramatische Darstellung seines Themas. Seinen Komödien liegt nicht eine bestimmte Fabel zu Grunde, sondern er geht von den Charakteren aus und erfindet eine Handlung, in der seine Gestalten ihre «humours» entfalten können. Deshalb kann man wohl Vorstufen seiner Charaktere, selten aber Quellen seiner Fabeln nachweisen. Überdies mangelt der Charakteristik Jonsons meistens die Universalität, weil er die Sitten und Unsitten seiner Zeit und seines Landes geißelt und nur selten allgemein menschliche Motive seinen Charakteren zu Grunde legt. Auch zeigt er weder eine Entwicklung seiner Charaktere, noch offenbaren sie sich selbst im Sprechen und Handeln, sondern sie werden uns gewöhnlich von außen geschildert. Für diese Art der Charakteristik besteht die Gefahr, daß sie in bloße Karikatur und leblose Personifikation abstrakter Eigenschaften verfällt; doch ist Jonson in seinen bedeutenderen Werken dieser Gefahr entronnen. Seine Charaktere sind oft menschlich und realistisch gezeichnet; sie bringen den Slang ihrer Zeit auf die Bühne und sind auch deshalb für uns veraltet und schwer verständlich.

John Fletcher.

Ein Aufsatz von O. L. Hatcher (*Anglia* XXXIII 219, Fletcher's Habits of Dramatic Collaboration) knüpft an Thompsons Artikel in den *Englischen Studien* XL 30ff. an (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLV 304f.). Er weist auf die schwachen Grundlagen für Thompsons Generalisationen hin. Der Anteil der verschiedenen Dichter an den Stücken ist noch nicht mit genug Sicherheit festgestellt, als daß sich Folgerungen für ihre Methoden daraus ziehen lassen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Fletcher dem männlicheren dramatischen Instinkt Beaumonts die hervorragendsten Teile einer Arbeit überließ und in der Zusammenarbeit mit dem unberühmteren Massinger nicht mechanisch die Arbeit teilte, sondern geschmeidig, eklektisch und abwechslungsliebend, wie er war, eine bestimmte Methode der gemeinsamen Arbeit vermied.

Als Quelle für Fletchers Stück «The Sea-Voyage» weist Gustav Adolf Jacobi W. Warners «Pan his Syrinx» nach (*Anglia* XXXIII 332ff.). Schon Dyce war auf der richtigen Spur gewesen, hatte aber übersehen, daß die im Calamus primus begonnene Geschichte erst in späteren Abschnitten des Werkes fortgesetzt wird. Nicht nur im Aufbau, sondern auch in der Entwicklung der Handlung stimmen Erzählung und Drama überein. Die bedeutendste Änderung, die Fletcher mit seiner Quelle vorgenommen hat, ist die Umwandlung einer von einer Frau beherrschten Insel mit ge-

mischter Bevölkerung in einen Amazonenstaat und die Einführung eines weiteren Liebespaares. Diese Umwandlung geht nicht ganz ohne Widersprüche ab. Fletcher mag auch Ariosts Behandlung der Hypsipyle-Erzählung im Auge gehabt haben. Noch andere Motive fand Fletcher bei Warner. Die Sturmszenen und das Motiv von der Jungfrau, die noch keinen Mann gesehen, mögen von Shakespeare beeinflußt sein. Fletchers Gabe, Gelesenes und Gehörtes mit aller Anschaulichkeit sich vorzustellen, zu behalten und geschickt mit einander und mit eigenem zu kombinieren, wird auch hier sichtbar, ohne daß ihm ein Grundmotiv klar wird, das er dann festhält.

Die Liederfragmente, die die wahnsinnige Tochter des Kerkermeisters in «The Two Noble Kinsmen» singt, werden von H. Littledale (*The Modern Language Review* V 200f.) als aus dem Volksmunde stammend nachgewiesen.

Reste eines Fletcher-Shakespeare'schen Dramas, der «History of Cardenio», sind uns möglicherweise in einem 1727 von Lewis Theobald veröffentlichten Stück «Double Falshood, or The Distressed Lovers» erhalten, wie sich aus einer Untersuchung von Gamaliel Bradford (*Modern Language Notes* XXV 51ff.) ergibt. Ein Cardenio-Stück ist zu Shakespeares Lebzeiten von seiner Truppe gegeben worden. Am 20. Mai 1613 erhielt «John Hemings, King's men» Bezahlung für die Aufführung von sechs Stücken; darunter war ein «Cardano» oder «Cardenno». Am 8. Juni desselben Jahres wurde er für eine Aufführung von «Cardema» oder «Cardenna» vor dem Gesandten des Herzogs von Savoyen bezahlt; über diese Vorstellung schrieb zwei Tage später Chamberlain an Carleton: «On Tuesday he (der Gesandte) was at the Lord Mayor's, where, besides all other cheer, they had a play.» Im Jahr 1653 wurde ins Buchhändlerregister eingetragen: For Humphrey Mosely: «The History of Cardenio by Mr. Fletcher and Shakespeare».

Nun beruht das von Theobald auf die Bühne und in den Druck gebrachte Stück auf der Cardenio-Fabel aus dem Don Quixote und ging angeblich auf alte Manuskripte eines Stückes von Shakespeare zurück. Es erwies sich als sehr erfolgreich und wurde sofort wieder abgedruckt. Die Lizenz wurde erteilt, weil der Herausgeber mit beträchtlichen Kosten das Manuskript eines Originalwerkes von Shakespeare erstanden und es mit großer Sorgfalt und Arbeit revidiert und für die Bühne bearbeitet habe. Die Handschrift soll ursprünglich im Besitz von Betterton gewesen sein. Angeblich habe, so berichtet Theobalds Vorrede, Shakespeare das Stück als Wertsache einer natürlichen Tochter von sich geschenkt, für die er es geschrieben habe. Früh schon erhoben sich Stimmen dafür, daß das Stück von Fletcher sei, obwohl es gewisse Shakespeare'sche Eigentümlichkeiten aufweise. Bradford meint, daß Theobald wirklich im Besitz einer alten Vorlage gewesen sei. Es lassen sich in seinem Stücke verschiedene Stilarten beobachten; gewisse Züge und Abweichungen von Cervantes in den späteren Akten erinnern an die Technik Fletchers. Ob Shakespeare an dem Stück beteiligt war, läßt sich nicht sicher feststellen. Moseleys Zeugnis und Theobalds Tradition sind schwerlich ganz zuverlässige Beweise. Immerhin ist die Tatsache der Aufführung im Jahre 1613 bemerkenswert; wenn

Shakespeare und Fletcher je zusammen arbeiteten, so muß es um jene Zeit gewesen sein. Danach würde das Stück in dieselbe Klasse gehören wie «Heinrich VIII.» und «The Two Noble Kinsmen». Auch in diesen beiden Stücken beginnt Shakespeare, und Fletchers Hand wird in den späteren Teilen sichtbar.

Thomas Heywood.

Das anonym veröffentlichte Drama «The Fayre Maide of the Exchange» wurde in Kirkmans Katalog (1671) Thomas Heywood zugeschrieben, während Gerard Langbain (1687) sich gegen diese Vermutung aussprach und hierin von verschiedenen modernen Kritikern wie Fleay, Ward, Greg und Schelling sekundiert wird. Auf Grund einer genauen Vergleichung des Stückes mit anerkannten Werken Heywoods tritt Laura A. Hibbard (*Modern Philology* VII 383ff.) für dessen Autorschaft ein. In der Szenerie, der Charakteristik, der Fabel, im Wortgebrauch und im Metrum bestehen solche Ähnlichkeiten, daß es kaum zweifelhaft sein könne, daß das Drama eins von den 220 Stücken sei, an deren Entstehung Heywood mehr oder weniger beteiligt war. Das Stück ist nach 1601 geschrieben, da der in diesem Jahr erfolgte Tod Thomas Nashs erwähnt wird. Da von den zahlreichen Anspielungen auf Shakespeare kein Werk dieses Dichters betroffen wird, das nach 1602 entstand, ist es wahrscheinlich vor 1603 verfaßt worden. Auch gewisse technische Schwächen des Werkes deuten auf eine frühe Entstehungszeit.

Yaringtons «Two Lamentable Tragedies».

In dem Stück «Two Lamentable Tragedies . . . By Rob. Yarington, London, Printed . . . 1601» ist ein Mord dramatisiert, der am 23. August 1594 begangen und am 6. September desselben Jahres durch die Hinrichtung der Mörder gesühnt wurde. Seine Annahme, daß das erst 7 Jahre später gedruckte Werk schon 1594 entstand, stützt Robert Adger Law (*The Modern Language Review* V 167ff.) mit dem Hinweis auf mehrfache überraschende Parallelen, die es mit der «historye of Leire Kinge of England and his Three Daughters» zeigt, die im April 1594 bei Henslowe zur Aufführung kam.

«Nero.»

In der anonymen Tragödie «Nero» (1624) ist nach R. S. Forsythe (*Modern Language Notes* XXV 211f.) die vierte Szene des dritten Aktes eine Nachbildung von 3. «Heinrich VI.» II 5. Nero beobachtet aus der Höhe das brennende Rom. Eine Frau kommt mit ihrem toten Kind, dann ein Mann mit dem Leichnam seines Vaters. Die Trauernden sprechen abwechselnd; zweimal macht Nero seine Bemerkungen dazu. Dann tragen nach einem Fluch auf Nero die Trauernden ihre Leichname von dannen. Nero muß nach einer Rede dem nahenden Feuer weichen. Ähnlich ist die Szene, in der Heinrich VI. sich während der Schlacht auf einem Hügel aufhält. Auch der Monolog «Nero» IV 1 ist dem Monolog Heinrichs zu Anfang von II 5 nachgeahmt.

Akademische Dramen.

Eine Inhaltsangabe der «akademischen» Tragödie «Caesar und Pompeius» («The Tragedie of Cæsar and Pompey, or Cæsar's Reuenge. Priuately acted by the Students of Trinity Colledge in Oxford. At London Imprinted for Nathaniel Fosbrooke and John Wright, and are to be sould in Paules Church-yard at the Signe of the Helmet 1607». Neugedruckt oben S. 139ff.) vermittelt uns T. M. Parrott (*The Modern Language Review* V 435ff.). Der akademische Charakter des Stückes zeigt sich in der Einführung einer übernatürlichen Gestalt, der «Zwietracht», die jeden Akt mit einem monologisierenden Prolog eröffnet. Trotz des überreichen Stoffes zeigt das Drama nur wenig Handlung; ausführliche Berichte und lange Tiraden nehmen den größten Raum ein. Eine Fabel und ein Versuch dramatischen Aufbaus sind nicht vorhanden; die Szenen folgen einander in chronologischer Ordnung. In dieser Beziehung folgt die Tragödie mehr dem volkstümlichen Beispiel der Historien als dem Muster Senecas. Aber keine Spur ist zu finden von dem Humor, der im Volksdrama lebt. Dem Verfasser mag Kyds «Spanish Tragedy» vorgeschwebt haben. Auch der steife, eintönige Blankvers gemahnt mehr an ihn als an Marlowe oder Shakespeare. Diese akademische Tragödie hat jedenfalls — von dem gleichlautenden Titel abgesehen — nichts zu tun mit dem von Henslowe erwähnten Stück «seser and pompie», mit welchem es Craig, Ward, Schelling u. a. identifiziert haben. Ebensowenig bestehen irgendwelche Beziehungen zu Shakespeare und Chapman. Das einzige Drama, das vielleicht in Betracht käme, wäre vielleicht der verlorene «Julius Caesar» von Edes, dem Kanonikus von Christ Church und Kaplan der Königin Elisabeth, den Meres unter «unseren Besten in der Tragödie» erwähnt (vgl. oben S. 267).

Schon Churchill und Keller vermuteten die Existenz von englischen Versionen der Tragikomödie «Bellum Grammaticale» (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXIV 273). Nach einer Mitteilung von Louise B. Morgan (*The Modern Language Review* V 199f.) befindet sich eine solche im Britischen Museum (Ms. Add. 22725): «*Basileia seu Bellum grammaticale* Tragico-Comoedia. Sub ferias Nativitatis Acta, à Generosis Scholae Craneburgensis alumnis. An: 1666». Der englische Titel lautet: «The warr of Grammar, a Tragick-Comedy Acted by the Scholars of Cranebrook School more than once not without applause. In which the whole vulgar Grammar with something of the Authors own, is festiveously handled.» Es ist nicht eine genaue Übersetzung des älteren lateinischen Stückes, aber ersichtlich davon beeinflußt; die dramatis personae sind größtenteils dieselben.

In der Bodleiana befindet sich ein anderes Stück desselben Genres: «Words made Visible: or Grammar and Rhetorick accomodated to the Lives and Manners of Men. . . . London . . . 1679.»

Ein drittes rhetorisches Drama, John Masons «Princeps Rhetoricus or *Πιλομαχία*: the Combat of Caps Drawn forth into Arguments, General and Special . . . London . . . 1648» ist in King's Library (Brit. Museum) und wäre einen Neudruck wert.

Über die nordenglische und schottische Mundart in der akademischen Komödie «Club Law» (Cambridge, 1599—1600) handelt Ed. Eckhardt in seiner Rezension der Ausgabe von G. C. Moore Smith (*Englische Studien* XLII 423f.).

VII. Zur altenglischen Theatergeschichte.

In einem sehr lesenswerten Aufsatz beschreibt Philipp Aronstein auf Grund der in den letzten Jahren erfolgten Veröffentlichungen von Greg, Chambers, Feuillerat, Wallace u. a. die Organisation des englischen Schauspiels im Zeitalter Shakespeares (*Germanisch-Romanische Monatsschrift* II 165ff.). Er behandelt zunächst das Verhalten der Behörden zum Theater. Die wohlwollende Haltung der staatlichen im Gegensatz zu der unfreundlichen der städtischen Gewalten wird aus der Vorliebe des Hofes für das Theater erklärt. Es folgt ein Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Stellung des «Master of the Revels», dessen Amt allmählich immer größere Bedeutung gewann, bis er der allmächtige, wenn auch sehr milde Herrscher des Dramas wurde. Die enge Verbindung zwischen Theater und Monarchie führte zur Hebung des Standes der Schauspieler, die aus ihrer anfangs rechtlosen Stellung im Laufe der Zeit zu Beamten im königlichen Dienst wurden. Im zweiten Teil seiner Arbeit (S. 216ff.) erörtert Aronstein die Verfassung der Schauspieltruppen und zeichnet die zwei Typen von Produktivgenossenschaften, wie sie uns in den Nachrichten über die Burbage-Shakespeare-Gesellschaft und die Henslowe-Alleynschen Theater überliefert sind. Diese Ausführungen lassen sich in mancher Hinsicht durch die unten erwähnten neuen Veröffentlichungen von Wallace ergänzen. Mit kurzen Worten wird die abweichende Verfassung der Knabenbühnen berührt. Der Schlußabschnitt beschäftigt sich mit der Stellung der Dichter innerhalb der Theaterorganisation, der (nicht häufigen) Verbindung des Schauspieler- und Dichterberufs, den Einnahmen der Dichter und der Art der dichterischen Produktion, die in erster Linie unter dem Gesetz der Konkurrenz stand.

Nähere Angaben über Giles und Christopher Alleyn zu Holywell macht Charlotte C. Stopes in *Notes and Queries* 10. Ser. XII 341ff. Sie zeigen namentlich Giles, der an die Gebrüder Burbage das Land verpachtete, auf dem sie ihre erste Bühne, The Theatre, erbauten, und der von ihnen durch den Abbruch des Theaters und seine Überführung auf das Südufer der Themse überlistet wurde, als einen Mann, der viel mit den Gerichten zu tun hatte.

Ihre Vermutungen über den Anteil, den Shakespeare an der Entwicklung des «Theatre» hatte, setzt Mrs. Stopes im *Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* CXXIV 129ff. auseinander. Sie betont besonders die juristischen Kenntnisse, die der Dichter bei den endlosen Rechtsstreitigkeiten erwerben konnte.

Auch im Jahre 1910 hat Charles W. Wallace unsere Kenntnisse über die Theaterverhältnisse zu Shakespeares Zeit bereichert, indem er Mitteilungen über einen Prozeß gegen zwei bekannte Schauspieler des Globe-Theaters veröffentlichte (*The Century Magazine*, August). Sie bestätigen und ergänzen in manchen Beziehungen die vorjährigen Entdeckungen von Wallace wie auch die Arbeiten von Mrs. Stopes, über die im letzten Shakespeare-Jahrbuch ausführlich berichtet wurde. Es handelt sich um einen Prozeß von John Witter gegen John Heminges und Henry Condell, dessen Akten, auf drei große Pergamentblätter geschrieben, sich im Public

Record Office befinden. Die Schrift ist im ganzen gut leserlich, wenn auch die Tinte an einigen Stellen verblaßt ist. Shakespeares Name wird siebenmal darin erwähnt.

Im Jahre 1605 starb Augustine Philipps, einer der Partner Shakespeares, und hinterließ eine Witwe mit einem Vermögen von £ 1100 (nach heutigem Gelde etwa 176000 Mk.). Noch während des Trauerjahres heiratete sie heimlich einen gewissen John Witter, der alsbald £ 800 verschleuderte. Überdies saß er den größten Teil des ersten Ehejahres wegen unbezahlter Schulden im Gefängnis. Dann überließ er seine Frau dem Elend. Heminges sorgte für sie als Testamentsvollstrecker ihres ersten Gatten; er unterstützte sogar den unwürdigen Witter und ließ der Frau schließlich ein angemessenes Begräbnis zuteil werden. Witter war durch seine Ehe in Besitz von Philipps Anteil am Globe-Theater gekommen. Nach dem Brande von 1613 weigerte er sich, seinen Anteil an der Wiederherstellung des Theaters zu tragen und verwirkte seinen Anteil an Heminges, der dann die Hälfte davon unentgeltlich an Condell überließ. 1619 wurde die Gesellschaft durch Richard Burbages Tod und andere Veränderungen schwer geschädigt. Damals klagte Witter gegen Heminges und Condell auf Wiederherausgabe seines Anteils. Seine Ansprüche wurden nach zwei Jahren abgewiesen. Bei der Verteidigung seines Anteils mußte Heminges eine genaue Geschichte des Globe-Theaters geben. Er machte seine Angaben auf Grund der in seinem Besitz befindlichen Urkunden. Aus seiner Erzählung geht hervor, daß im Jahre 1598, als Cuthbert und Richard Burbage bei der Erneuerung der Pacht des Theatre-Grundstückes auf Schwierigkeiten stießen, sie mit fünf Kollegen, darunter Shakespeare, eine Gesellschaft bildeten, um anderswo ein Theater zu gründen. Drei Tage nach der gesetzlichen Bildung der Gesellschaft, am 28. Dezember 1598, rissen sie das Theater ab und brachten die Materialien zum Bau des Globe-Theaters aufs andere Themseufer. Sie wählten dort ein Grundstück zwischen Maiden Lane und Bankside. Der Pachtvertrag war derartig, daß die beiden Burbages die Hälfte trugen, während sich Shakespeare, Philipps, Pope, Heminges und Kempe in die andere Hälfte teilten. Die Burbages hatten also jeder zwei und einen halben Anteil, während auf die anderen je ein Zehntel entfiel. Eine Erwähnung von *ten shares* findet sich in «Troilus und Cressida», und Wallace sieht darin eine Anspielung auf diese Gesellschaft. Die Pachtsumme betrug £ 14 10 s. jährlich, so daß auf Shakespeares Teil 29 Shilling kamen. Juristisch ausgedrückt war das Verhältnis «a tenancy in common». Nun verpachteten Shakespeare, Philipps usw. ihre Hälfte an zwei Nichtschauspieler, William Levison und Thomas Savage, die ihrerseits sie wieder an Shakespeare und seine Genossen zurückverpachteten. So entstand eine sogenannte «joint-tenancy» dieser fünf Männer neben der «tenancy in common», die sie mit den Burbages verband. Solche joint-tenancies wurden gebildet, um den Besitz zusammenzuhalten und seine Zerstückelung zu verhindern. Wenn einer der Teilhaber starb, so wurde die Gesamtheit dadurch nicht gefährdet. Als Kempe sich nach sechs Monaten von seinen Genossen trennte, fiel sein Anteil zu gleichen Dritteln an Shakespeare, Heminges und Philipps. Sie bildeten mit Pope zusammen eine neue joint-tenancy. Pope starb 1603, Philipps 1605 und nach Shakespeares Tode war Heminges der

einzige Überlebende. Wenn es nach dem Buchstaben gegangen wäre, so hätten alle Anteile ihm zufallen müssen. — Aus dem Prozeß scheint hervorzugehen, daß Heminges der Geschäftsführer der Truppe war. Er besaß alle Rechtsdokumente über sie. So mag es sich erklären, wie er in den Besitz der Manuskripte von Shakespeare kam. Verständlich wird nun auch, warum Shakespeare seine Theateranteile nicht im Testament erwähnt. Er konnte gar nicht frei über sie verfügen. Der Rückschlüsse, die auf Shakespeares Einnahmen zu machen sind, wurde schon oben S. 272 Erwähnung getan.

Aus den Akten werden zwei wörtliche Auszüge im *Century Magazine* mitgeteilt. Der erste bezieht sich auf die «tenancy in common» und die erste «joint tenancy» und lautet folgendermaßen: «. . . the said gardens and groundes wherevpon the said Playhowse & galleryes were afterwardes builded were demised & letten by the said Nicholas Brend by his Indenture of lease tripartite bearing date in or about the xxjst day of ffebruary in the xljst yeere of the raigne of the late Queene Elizabeth vnto Cuthbert Burbadge Richard Burbadge William Shakespeare the said Augustine Phillipps Thomas Pope the said John Heminges one of the said defendantes and William Kempe To have and to hould the one moitie of the said garden plottes and ground to the said Cuthbert Burbadge and Richard Burbadge their executors administrators & assigns from the ffeast of the birth of our Lord god last past before the date of the said Indenture vnto thend & terme of xxxj yeeres from thence next ensuing for the yeerely rent of seaven poundes & five shillings And to haue & to hould th'other moitie of the said garden plottes & groundes vnto the said William Shakespeare Augustine Phillipps Thomas Pope the said John Heminges one of the said defendantes & William Kempe their executors administrators & assigns from the said ffeast of the Birth of our Lord god then last past before the date of the said Indenture vnto the said full end & terme of xxxj yeeres from thence next ensuing for the like yeerely rent of seaven poundes & five shillinges. Which said William Shakespeare Augustine Phillipps Thomas Pope John Heminges & William Kempe did shortlie after graunte & assigne all the said Moitie of & in the said gardens & groundes vnto William Levison and Thomas Savage who regraunted & reassigned to euerye of them seuerally a fift parte of the said Moitie of the said gardens & groundes, Vpon which premisses or some parte thereof there was shortly after built the said then Playhowse. So as the said Augustine Phillipps had a fiveth parte of the moitie of the said gardens & groundes & after the said Playhowse was built he had a fiveth parte of the said galleryes of the said Playhowse in ioynt tenancie with the said William Shakespeare Thomas Pope the said John Heminges & William Kempe & as tenant in Common during the said terme of yeeres demised by the said Nicholas Brend as aforesaid as the said defendantes do take it . . .»

Der andere Auszug betrifft die zweite «joint tenancy»: «. . . the said defendantes do say that about the time of the building of the said Playhowse & galleryes [Februar bis Juli 1599] or shortlie after a third parte of the fiveth parte of the said Moitie of the said Playhowse galleryes gardens & ground which was the fiveth parte of the said William Kempe

did come vnto the said Augustine Phillipps by graunte or assignement of the said fiveth parte made by the said William Kempe to the said William Shakespeare the said John Hemynges one the said defendantes and the said Augustine Phillipps. / Which said Last mencioned fiveth parte did shortlie after come to Thomas Cressey by the graunte & assignement of the said William Shakespeare the said John Heminges and Augustine Phillipps which said Cressey did shortlie after regraunte and reassigne the said fiveth parte to the said William Shakespeare John Hemminges Augustine Phillipps & Thomas Pope as the said defendantes do take it. So as the said Augustine Phillipps then had a fiveth parte and the fourth parte of another fiveth parte of the said moitie of the said playhowse galleryes gardens and groundes as the said defendantes do verily beleeve for & during the same terme of yeeres / And the said defendant John Heminges doth also say that he thinketh it to be true that the said Augustine Phillipps being so of one fiveth parte and of the fourth parte of another fiveth parte of the said moitie so possessed in or about the time in the said bill mencioned made his Last will & testament in writing [4. Mai 1605] & thereby made his then wife Anne his executrix of his said Last will & testament & shortlie after died so possessed of the said terme of & in the said parte of the said moitie as is aforesaid.»

VIII. Zur Bibliographie.

Ein verdienstliches Seitenstück zu Aronsteins Arbeit über die Organisation des altenglischen Theaters und eine Ergänzung zu seinem eigenen Aufsatz über «Shakespeare im Buchhandel seiner Zeit» (Shakespeare-Jahrbuch XLIV 126ff.) bietet Max J. Wolff in seiner Abhandlung über den englischen Buchhandel zur Zeit Shakespeares (*Englische Studien* XLII 223ff.). Er gibt darin eine Darstellung der Organisation der Buchhändlergilde, bespricht das sogenannte Register of the Company of Stationers und geht genauer auf die Einrichtung der Sonderprivilegien, durch die die Regierung die von ihr selbst geschaffene Zunft beeinträchtigte, und auf die Kämpfe ein, die aus den Angriffen gegen die privilegierten Drucker entstanden. Von den Autoren ist in diesen Kämpfen nicht die Rede. Honorar erhielten sie fast niemals. Nur die Schauspieler zahlten für die ihnen gelieferten Stücke; ein Grund dafür, daß die besten Köpfe sich dem Theater zuwandten. Die Schriftsteller waren der Willkür der weltlichen und geistlichen Behörden völlig preisgegeben. Selbst die erteilte «License» entlastete sie nicht von der persönlichen Verantwortung, da sie nicht den Charakter einer Präventivzensur hatte. Die Lizenzerteilung, die anfangs von dem Master und den Wardens der Buchhändlergilde besorgt wurde, ging allmählich, für Werke nicht religiösen Inhalts, in die Hände des Masters of the Revels über: ein mittelbarer Erfolg des Aufblühens der dramatischen Literatur.

Die in der Zeitschrift *The Library* (April 1908) von W. W. Greg ausgesprochene Vermutung, daß die Jahreszahlen gewisser Quartausgaben von Shakespeare'schen Dramen gefälscht seien (vgl. Shakespeare-Jahrbuch

XLV 313), ist von William J. Neidig mit Hilfe einer neuen Methode bestätigt worden (*Modern Philology* VIII 145ff.; *The Century Magazine*, Oktober 1910). Eine auf photographischem Wege erfolgte Vergleichung der Titelblätter jener 9 Quartos, die mehrfach in einem Bande vereinigt vorgefunden wurden, ergibt, daß diejenigen Quartos, die die Jahreszahl 1600 und 1608 tragen, nicht in diesen Jahren gedruckt sein können. So stehen beispielsweise die Worte «Written by W. Shakespeare», die Vignette und das Wort «Printed» auf dem Titelblatt der Pericles-Quarto von 1619 genau an derselben Stelle wie auf dem Titelblatt des «Merchant of Venice» von 1600. Es stimmen auch die Eigentümlichkeiten des Buchstabens *W* in *W*ritten und in *W*. Shakespeare überein. Es muß also der untere Teil des Satzes von dem Titelblatt des «Pericles» beim Titelblatt des «Merchant» gebraucht worden sein. Das ist aber undenkbar, wenn zwischen beiden Drucken eine Zeit von 19 Jahren liegen soll. Um eine Nachprüfung zu ermöglichen, sind die Titelblätter der Quartos mit dem Maßstab zusammen reproduziert und dem Artikel beigefügt.

Unter den Ankäufen des Britischen Museums im Jahre 1909 befand sich ein Exemplar der ersten Ausgabe von «Greenes Groats-worth of Witte, bought with a Million of Repentance». Das Buch wurde, wie *The Athenæum* 4292 vom 29. Januar 1910 mitteilt, am 20. September 1592 ins Buchhändler-Register eingetragen. Daß es unmittelbar darauf erschien, ist aus einer Anspielung in dem bald darauf erschienenen Buch «Kind Heartes Dreame» (eingetr. 8. Dezember 1592) ersichtlich. Der erste Druck von 1592 galt bisher für verschollen; man kannte das Pamphlet nur nach einer Ausgabe von 1596.

IX. Nachwirken der Elisabethaner.

John Milton.

Daß Peeles «Old Wife's Tale» unter anderen Quellen als Vorlage bei Miltons «Comus» diente, setzt Bertha Badt im *Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* CXXIII 305ff. auseinander. Die Fabeln stimmen in ihren Grundzügen überein. Abänderungen lassen sich leicht aus den äußeren Verhältnissen, unter denen Milton schrieb, und den Absichten, die er mit seinem Werk verband, erklären. Die Fülle von überwuchernden Nebenmotiven bei Peele hat Milton weggelassen, einiges ist besonders benutzt. Auch in der von Milton sehr vertieften Charakteristik finden sich noch Peele'sche Spuren, während in Stil, Sprache, kurz in der ganzen geistigen Atmosphäre des Stückes von ihm nichts mehr zu spüren ist.

Die Einflüsse englischer Dichtung auf Miltons «Lycidas» behandelt James Holly Hanford im fünften Abschnitt seiner Untersuchung über «The Pastoral Elegy and Milton's Lycidas» (*Publications of the Modern Language Association of America* XXV 438ff.). Es geht daraus hervor, daß eine Einwirkung von Spensers «Schäferkalender» sich an einigen Stellen nicht verkennen läßt.

Betty Barnes.

Betty Barnes ist der Name der Köchin Warburtons, die es in der Literaturgeschichte dadurch zu einer gewissen Berühmtheit brachte, daß sie die große Sammlung von Dramen-Manuskripten, die ihr Herr besaß, zum Feuern verbrauchte. Nur wenige Stücke sind dem Verderben entronnen und befinden sich jetzt unter den Lansdowne-Handschriften des Britischen Museums. Warburton war in den Besitz der Dramen gekommen, die der Verleger H. Moseley (1653—60) zu drucken beabsichtigte, schließlich aber doch nicht druckte. In einem humoristisch angehauchten Artikel spricht Andrew Lang (*Blackwood's Magazine,* Februar 1910) die Ansicht aus, daß die wackere Köchin mit der Zerstörung der mehr als fünfzig Dramen der Welt einen großen Dienst erwiesen habe. Er fragt: «Is not the enthusiasm of professed lovers of the early stage a trifle overstrained?»

Zu den deutschen Shakespeare-Übersetzungen.

Unter den in Band V 2 der großen Sophienausgabe jüngst veröffentlichten Nachträgen zu den Goethe'schen Gedichten findet sich auf Seite 353 folgendes Xenion von Schiller:

5. Der Eschenburgische Shakespear.

Hier ist William Shakespeare in deutscher Prosa zu lesen,
Oder Wilhelm vielmehr, denn er ist wahrhaft verdeutscht.

Das Xenion wurde zuerst von R. Steig in der Sonntagsbeilage 46 zur *Vossischen Zeitung* vom 14. November 1909 veröffentlicht.

Über Herders Anteil an Schlegels Shakespeare-Übersetzung schreibt Roland Abramczyk in der Sonntagsbeilage 17 zur *Vossischen Zeitung* vom 24. April 1910. Herder hatte in den Jahren 1774 und 1778 eine Reihe wichtiger Shakespeare-Stellen in eigener Übertragung in seine Volksliedersammlung aufgenommen «Herder, dessen Seele erfüllt war von dem stimmungskräftigen Leben der Volksdichtung, fühlte sich naturgemäß zu jenen Szenen aus Shakespeares Werken hingezogen, in denen eine große Leidenschaft oder tiefgehendes Grübeln in hoher Poesie sich ausströmt, oder wo jene seltsamen Lebewesen des Volksglaubens ihre bunten Einfälle der Menschenwelt kundtun. So entstanden denn die Übersetzungen einiger großer Monologe aus «Richard III.» und «Hamlet»; ferner Ophelias verwirrter Gesang und köstliche Liederproben aus dem «Sturm», dem «Sommernachtstraum», «Was Ihr wollt», «Maß für Maß» und «Cymbeline» und last not least jene wunderbar weiche Mondscheindichtung aus dem fünften Akt des «Kaufmanns von Venedig». In allen diesen Versuchen hat Herder mit bewundernswertem Erfolg die von ihm aufgestellte Forderung erfüllt: «Den Ton, den Gesangton einer fremden Sprache zu übertragen» und «wenn es möglich ist, das Lied selbst zu geben, wie es in der Sprache singet, es treu zu erfassen, wie es in uns übertönet, und festgehalten, so zu geben».

Schlegel folgte Herder auf den vorgezeichneten Spuren und benutzte seine Übersetzungen, indem er sie vielfach wörtlich übernahm. Wenn er es vermochte, manche Zeile noch natürlicher, liedmäßiger, ungequälter zu

gestalten, als sein oft noch mit dem Ausdruck ringender Vorgänger es vermochte, so dankte er das dem Reichtum an Bildern und Tönen, den die Sprache inzwischen durch Goethe gewonnen hatte.

Tieck und Shakespeare.

In Ludwig Tiecks Komödie «Die verkehrte Welt» enthält die dritte Szene des zweiten Aktes (Wald; Skaramuz auf seinem Esel im Gewitter) eine Parodie auf die Szene des im Sturm tobenden Lear (III, 2 und 4), und die siebente Szene des vierten Aktes (Wirtshaus; Verschwörung des verbannten Apoll und der anderen von Skaramuz Geschädigten gegen den Usurpator) eine gleiche auf die Verschwörungsszene im «Julius Caesar» (II 1), worauf Johann Frerking im *Euphorion* XVII 355f. aufmerksam macht.

X. Shakespeare und die Bühne der Gegenwart.

Eine übersichtliche Darstellung und Kritik der Bühnenreformbestrebungen, die sich in den letzten Jahren an den Namen Shakespeare geknüpft haben, gibt Hans Hecht in der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift* II 288ff. und 348ff. Drei Faktoren erweisen das neubelebte Interesse der Gegenwart an Shakespeare: der Aufschwung des wissenschaftlichen Shakespeare-Studiums, das sich dem «ästhetisierenden Auslegungsnebel» ab- und konkreteren Aufgaben zugewandt hat; die erhöhte Shakespeare-Tätigkeit der deutschen Schaubühne, bei deren Leitern allmählich die Überzeugung durchdringt, daß man Shakespeare nach seinen eignen Vorschriften spielen muß; und drittens die nach der Aufnahme und Aneignung des Wagner'schen Musikdramas und nach der Überwindung des Naturalismus neuerwachte Empfänglichkeit des Publikums für den Shakespeare'schen Stil. Der Wunsch nach stilgerechten Aufführungen hat zu der Erkenntnis geführt, daß solche mit den Mitteln des heutigen Durchschnittstheaters nicht zu erreichen sind. Denn Shakespeare schrieb seine Dramen für das von der heutigen Bühnenform italienisch-französischer Herkunft grundverschiedene Theater seiner Zeit. Nach einem Hinweis auf die Mannheimer, Weimarer und Münchener Versuche, in denen die durch die Wissenschaft neuerschlossenen Kenntnisse vom Bau der elisabethanischen Bühne verwertet wurden, kommt Hecht zu folgenden prinzipiellen Erkenntnissen und Forderungen: «Fundament und Prüfstein jeder Shakespeare-Aufführung ist ihr Vermögen, die von dem Dichter gewollte dramatische Linie unverkümmert zur Geltung zu bringen. Versuche, seine Werke zu Gunsten einer ihnen wesensfremden Bühnenform zurecht zu schneiden, sind abzulehnen. Urteile über den Bühnenwert der einzelnen Dramen können aus derartigen Aufführungen jedenfalls nicht gewonnen werden. Der genauen Rekonstruktion des elisabethanischen Schauspielhauses stehen wissenschaftlich und praktisch schwere Bedenken gegenüber, doch lassen sich einzelne Züge des älteren Bauschemas mit Erfolg und Vorteil auf das neuere übertragen. Will man nicht, wozu keine Veranlassung vorliegt, auf das dekorative Element überhaupt verzichten, so erscheint die Zweiteilung der Bühne in eine vordere und eine hintere

Hälfte durch einen zwischen beiden angebrachten Mittelvorhang als die sinngemäßeste und befriedigendste Lösung der durch Shakespeares eigentümliche Technik hervorgerufenen Schwierigkeiten. Von der Errichtung eines über den Bühnenrahmen hinausragenden Proszeniums als vorderstes Spielfeld kann abgesehen werden; seine Erstellung wird übrigens aus technischen Gründen nur bei Neubauten in Frage kommen können. Da die Vorderbühne ihrer Ausstattung nach möglichst dekorationsfrei bleiben muß, um den ihr zukommenden neutralen Charakter zu bewahren, so ergibt sich auch für die Hinterbühne die Notwendigkeit, den dekorativen Naturalismus und Illusionismus nach Kräften einzuschränken und für ihre Ausschmückung stilisierte, großlinige, mehr andeutende Werte heranzuziehen. Diese stilisierten Dekorationen, für die so weit als möglich festes Material zu verwerten ist, können den höchsten künstlerischen Anforderungen genügen und sollen keineswegs primitiv sein. Es entspricht vielmehr die Wucht der stilisierten Bühnenausstattung dem Standpunkte der gegenwärtigen Theaterkultur in höherem Maße, als der Scheinnaturalismus vergangener Perioden des theatralischen Lebens. Es ist immer darauf zu achten, daß die Ausstattung der Bühne nur stimmungsfördernd und unterstützend, nicht aber aufdringlich und ablenkend wirken darf. Das Werk des Dichters und die Kunst des Schauspielers in Wort und Gebärde müssen sich unter allen Umständen und in erster Linie durchsetzen können. Wie weit diese Prinzipien sich auch bei den Werken anderer Dramatiker neben Shakespeare verwirklichen lassen, bedarf der Prüfung von Fall zu Fall, die zum Teil günstig, zum Teil unbefriedigend ausfallen wird. Im allgemeinen wird man sich jeweils bemühen müssen, der Bühne diejenige Gestalt zu geben, die dem Dichter bei der Abfassung des betreffenden aufzuführenden Werkes vorgeschwebt hat».

Welche Folgen Max Reinhardts neuestes Experiment, die Bühne im Zirkus aufzuschlagen und das Spielfeld, wie im elisabethanischen Theater, zum Teil mitten ins Publikum vorzuschieben, für die Aufführung Shakespeare'scher Dramen haben wird, darüber wird wohl im nächsten Jahrbuch berichtet werden können.

Bücherschau.

A Study of the Drama by Brander Matthews, Professor of Dramatic Literature in Columbia University. London, Longmans, Green and Co. 1910. X, 320 Ss. 6s. 6d. net.

Ein bequemes Buch. Es liest sich so gemächlich, denn auf seinen dreihundert Seiten steht fast nirgends etwas neues, so daß man mit dem Autor schärfer mitdenken müßte. Und dabei werden die alten Wahrheiten in so netter Art vorgebracht, daß man sich das Bekannte ganz gern noch einmal verkünden läßt. Überdies hat der Autor den guten Geschmack, nicht immer persönlich zu orakeln, er holt sich seine «Zeugen» aus allen Ecken und Enden der kritischen Weltliteratur und das ergibt eine ergötzliche Gesellschaft: Ernst und Pedanterie, Witz und Bosheit, Naivität und Pose — alles vermenschlicht sich zum Kritiker. So macht der Autor ganz gute Figur zwischen Gelehrten und Schulmeistern, Aristokraten und Journalisten, Dichtern und Dichterlingen. Man liest sich leicht durch sein Buch. Aber auch noch aus einem andern Grunde. Sein Buch ist nämlich kein Buch, sondern ein Sammelband von Essays und Feuilletons. Der Autor nennt die dreizehn Abschnitte seines Werks freilich «Kapitel», aber das ist Falschmeldung. Bloß die ersten vier Abschnitte sind Kapitel, d. h. jeder dieser Essays ist in sich thematisch geschlossen und alle zusammen bilden ein einheitliches Ganze: nachdem das Drama als Bühnenwerk normiert ist, werden die den schöpferischen Dichter mitbestimmenden Faktoren behandelt: Schauspieler, Bühne, Publikum. Die übrigen neun Abschnitte sind völlig selbständige Abhandlungen ohne inneren Zusammenhang. Die Reihenfolge ist bedeutungslos. Einzeln genommen sind es Essays, wenn im Thema organisch entwickelt, öfter Feuilletons, also Potpourris von «einschlägigen Bemerkungen». So ist also auch der Gesamttitel «A study of the Drama» Falschmeldung. Statt einer Studie bietet der Autor eine ebenso lose wie unvollständige Reihe von Skizzen. Das ist nun für den Leser wieder sehr bequem, denn er braucht nicht darüber nachzudenken, was ihm etwa der Autor thematisch schuldig geblieben.

Weniger bequem hat es der Kritiker eines solchen Buches. Er soll das kommende Lesepublikum beraten (denn vom kindlichen Optimismus, den Autor zu beraten, bin ich schon längst geheilt). Der Titel des Buches — «a study» — und der Titel des Autors — «Professor» scheinen es zuvörderst auf den Fachleser abgesehen zu haben. Für einen solchen ist die

Lektüre nicht notwendig, er hört nichts neues. Für den Laienleser ist sie aber gewiß nützlich. Der Laie wird wohl auf manches stoßen, das ihm bisher entgangen ist, er wird Anregung finden; die Form wird ihm in ihrer etwas behäbigen Deutlichkeit passen; die fehlende Systematik wird er nicht ungern missen. Und damit hätte der Kritiker seine Aufgabe erfüllt, soweit das Buch in Betracht kommt.

Aber damit ist die Aufgabe des Kritikers nicht erschöpft. Für ihn kommt auch der Autor in Betracht. Nicht um zu loben oder zu tadeln – der Kritiker ist ja kein Schulmeister, sondern um den Autor als literarisch-kulturelle Erscheinung zu erkennen. Unser Autor ist Amerikaner und Professor. Dieser amerikanische Professor hat eine höchst sympathische Eigenart: er ist Realist. Das prägt sich in der Hauptabsicht seines Buches aus: er will eine Technik des Dramas geben. In seinem Sinne heißt das, er will alle formbestimmenden Faktoren in ihrem Einfluß auf die Gestaltung und Wirkung des Dramas beleuchten. So im großen. Aber auch im Detail ist er Realist: immer steht er inmitten konkreter Tatsachen, niemals verläuft er sich in abstrakte Spekulation. Das verengert zwar seinen Horizont aber schärft seinen Blick; die Beobachtung sichert dem Urteil die Verläßlichkeit. Was gesagt wird, ist weder neuartig noch tiefsinnig, aber es ist richtig und in seiner Richtigkeit sofort überprüfbar.

Unser amerikanischer Professor hat aber auch einen weniger sympathischen Zug: er versagt gegenüber der deutschen dramatischen Literatur. Hier ist er oberflächlich und unverläßlich. Ob er sie zu wenig kennt, ob es ihm an künstlerischer Anempfindung fehlt? Daß er als repräsentative Dramatiker nur Goethe, Schiller und Hauptmann kennt, aber auch Sudermann nennt, daß er als repräsentative Dramen für die ältere Zeit nur «Götz», «Faust» und «Die Räuber» wählt, für die neuere Zeit neben «Die Weber» und «Die versunkene Glocke» auch «Heimat» und «Ehre» stellt, das spricht weder für gute Kenntnis noch für tiefe Erkenntnis. Daß er von Kleist, Grillparzer und Hebbel ebensowenig Notiz nimmt wie vom Wiener Volksdrama mit Raimund, Nestroy, Anzengruber, vom Wiener Gesellschaftsdrama mit Bauernfeld und Schnitzler, das trifft ihn, nicht sie. Es ist ja wahr, wir Deutschen haben mit unserem Kunstdrama nie kosmopolitisch gewirkt wie Franzosen und Shakespeare (vielleicht gerade weil hier im Wesen dem Kosmopolitismus zugestrebt wurde), doch deshalb ist der künstlerische Eigenwert und die kulturelle Macht unseres Kunstdramas gewiß nicht geringer anzuschlagen als beim Kunstdrama der anderen Nationen. Wer das leugnet, kennt oder versteht das deutsche Drama nicht. Ein «Professor of Dramatic Literature» ist aber zum einschlägigen Wissen und Verständnis verpflichtet. Ganz besonders zum Wissen, das ja so leicht erreichbar ist. Wenn also im Buch behauptet wird, daß für die heutigen Deutschen das Goethe-Schillersche Drama tot ist, so hätte den Autor ein Blick in die statistischen Jahreshefte unserer Bühnenaufführungen vom Gegenteil dokumentarisch belehren können.

Innsbruck. R. Fischer.

Franz Lütgenau, Shakespeare als Philosoph. Leipzig, Xenienverlag 1909. 116 S. 8°. 2 M.

«Der Philosoph Shakespeare ist schwer zu entdecken, denn er verbirgt sich hinter dem Dramatiker». Lütgenau sucht ihn zu entdecken und damit das allgemeine Urteil: «Shakespeare ist kein Philosoph» zu widerlegen. Ich glaube kaum, daß ihm das gelungen ist, wenn wir unter einem Philosophen den Mann des kontinuierlichen, diskursiven Denkens verstehen; daß aber Shakespeare sich Gedanken über Welt und Menschen gemacht hat, die als Ausdruck der Lebensstimmung eines der bedeutendsten Menschen ihren Wert für alle Zeiten behalten, daß er in diesem Sinne wie jeder große Dichter zugleich ein Denker war, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Lütgenau hat sich das Verdienst erworben, gewisse Grundgedanken, die zu verschiedenen Zeiten in Shakespeares Werken auftauchen, plastisch herauszuarbeiten; nach seiner Meinung hat Shakespeare als naiver Theist und Dualist begonnen; er ist zum Skeptizismus fortgeschritten, hat im «Lear» bereits eine Umwertung der ethischen Werte «gut» und «böse» im biologischen Sinne unternommen, im «Hamlet» aber die pessimistischen Elemente seines eigenen Innenlebens niedergerungen; ihren Höhepunkt erreicht seine philosophische Entwicklung in dem Pantheismus des «Sturmes»; Prospero ist der neue Idealmensch, der die Elemente beherrscht, weil er sich selbst beherrschen gelernt hat: Natur und Geist stehen miteinander in Harmonie. Lütgenaus Ausführungen und seine erläuternden Bemerkungen zu Shakespeares schwierigsten Dramen sind sicherlich der Beachtung wert; aber sie würden viel überzeugender wirken und die Forschung viel mehr befruchten, wenn sie energischer in einen größeren, geistesgeschichtlichen Zusammenhang gerückt worden wären. Sicherlich kann Shakespeare nicht aus Montaigne oder Bacon unmittelbar erklärt werden, wie er denn überhaupt kein eigentlicher Büchermensch gewesen ist; aber die Gedanken dieser Großen schwirrten eben in der Luft und ein Bearbeiter unseres Themas hätte diese geistige Atmosphäre mit ihren Fragen und Gewißheiten, ihren Zweifeln und Widersprüchen für jede Periode der Shakespeare'schen Dichtung festzustellen, um die Überzeugungen des Dichters daran zu messen; auch der religiösen Elemente, der Weltanschauung, wäre dabei zu gedenken. Es ist wohl gut, daß Lütgenau darauf hinweist, daß Shakespeare im «Hamlet» Ansichten über das Fegefeuer sich zu eigen macht, die damals in England schon keine offizielle Geltung mehr hatten; aber solche Bemerkungen durften nicht so sporadisch bleiben. Begriffe wie «Mercy» und «Grace» mußten in ihrer Bedeutungsentwicklung verfolgt und daran die allmähliche Ausweitung theistisch-dogmatischer Begriffe zu Gefäßen einer humanistischen Weltanschauung dargetan werden. Immerhin hat Lütgenau die Arbeit auf einem bisher wenig bestellten, aber reichen Ertrag verheißenden Felde begonnen und seine Nachfolger werden ihm dafür Dank wissen.

Heidelberg. Robert Petsch.

Albert H. Tolman, Questions on Shakespeare. Part I, Introductory. Part II, The First Histories, Poems, Comedies. The University of Chicago Press, Chicago Ills. [1910]. XV, 215, X, 354 Ss. 81 c. u. $1.09.

Dieses Buch behandelt nicht, wie man aus dem Titel vermuten könnte, Shakespeare-Fragen in dem Sinne, daß es ihre Lösung versuchte, sondern es will dadurch, daß es eine Reihe methodisch geordneter Fragen aufwirft, rein praktischen Unterrichtszwecken dienen. Der erste Teil skizziert zunächst die Eigentümlichkeiten der Sprache Shakespeares. Er beschränkt sich dabei auf die notwendigsten Beispiele. Der Schüler soll angeregt werden, weitere Belege zu sammeln und die Beobachtungen zu erweitern. Ein ähnliches Ziel verfolgt dann eine knappe Studie über Shakespeares Vers. Damit ist indes nur die Einleitung für das Studium der Stücke selbst geschaffen. Tolmann zieht zunächt nur «1 Henry VI», «2 Henry VI», «3 Henry VI», «Richard III», «Love's Labour's Lost», «The Comedy of Errors», «The Two Gentlemen of Verona», «A Midsummer-Night's Dream» und außerdem die Gedichte heran. Zu jedem Stück werden eine Anzahl Fragen aufgeworfen, zu deren Beantwortung ein gründlicheres Studium des betreffenden Dramas gehört als es mit der gewöhnlichen, auch sorgfältigen Lektüre verknüpft zu sein pflegt. Fünf Klassen von Fragen unterscheidet der Autor bei jedem Stück: 1. Allgemeine Fragen. 2. Fragen betreffend Einzelakte und -Szenen. 3. Charakterstudien. 4. Verhältnis des Stückes zu seinen Quellen. 5. Fragen über Textfassung oder Bedeutung. Bei der Aufstellung dieser Gesichtspunkte im einzelnen vermeidet Tolman ein starres Schema. Unter den allgemeinen Fragen bei «3 Henry VI» wirft er z. B. die auf: «Entwirf eine Liste der Schlachten in diesem Stück, gib den Namen von jeder an, ihre geographische Lage, ihre Stelle im Stück, das Datum, den Sieger, den oder die Hauptcharaktere unter den Gefallenen; ist die Schlacht nur erzählt, nicht dargestellt, so merke dies an.» Daneben steht die Frage: «Zeigt «3 Henry VI» gegenüber 2 einen Abfall an Interesse?» Es folgt die Zuspitzung der komplizierten Verfasser-Streitigkeiten zu einer Reihe von Fragen, über die der Befragte sich Rechenschaft ablegen soll. — Denselben Fortschritt oder das gleiche Nebeneinander der einfachsten und schwierigsten Problemstellungen zeigt die Behandlung einzelner Akte und Szenen. Keine Schwierigkeit der Inhaltsinterpretation bleibt unbeachtet. Auf Schritt und Tritt wird die Technik beobachtet. Wo es naheliegt, wird das szenische Bild mit der Shakespeare-Bühne in Verbindung gebracht. Die eigene Kritik wird wachgehalten durch Fragen wie: «Warum ist diese Szene entschieden unwahrscheinlich? oder: Würde sich diese Szene effektvoll spielen? — Ist die Psychologie dieser Rede natürlich?» Die Charakterstudien suchen überall das wesentliche herauszugreifen. Alle Gesichtspunkte, von denen aus sich eine Seite des Charakters entschleiern läßt, sind sorgfältig aufgeführt. Mit ähnlicher Gründlichkeit und Sachkenntnis sind auch die folgenden Punkte behandelt. — Es scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen, daß dieses Buch für die Shakespeare-Interpretation auf höheren Schulen, aber auch gelegentlich bei Seminarübungen ein wesentliches Hilfsmittel bedeutet. Es wirft Probleme auf und regt zur eigenen Arbeit an. Diese Arbeit ist niemals geistlos, getreu dem Programm des Verfassers: «Die Hauptaufgabe des Schülers sollte auf Fragen gehen, die

ihrer Natur nach literarisch sind. Er sollte seine Hauptkraft nicht Gebieten widmen, die Shakespeare selbst vollkommen oder nahezu gleichgültig gewesen wären.» Tolmans Buch würde unvollkommen ohne die Angabe der wichtigsten Hilfsmittel zur Beantwortung der aufgeworfenen Fragen sein. So besteht denn ein beträchtlicher Teil seines Buches aus einer sorgfältig nach Materien geordneten Bibliographie. Daß hier, namentlich von deutschen Büchern, manches Gute fehlt, wird man begreiflich finden, niemals aber fehlt die Angabe eines Wegs, zur Vollständigkeit zu gelangen.

Jena. L. L. Schücking.

M. W. MacCallum. Shakespeare's Roman Plays and their Background. London, Macmillan, 1910. 666 Ss. 10s. net.

Das Buch von Prof. MacCallum über Shakespeares Römerdramen bildet, auch in der äußeren Ausstattung, ein Seitenstück zu A. C. Bradleys Buch über die vier großen Tragödien. Es ist die umfassendste Arbeit, die wir über die Römerdramen, oder, wie ich sie lieber nennen möchte, Plutarchdramen besitzen, und, um es gleich zu sagen, es ist die sorgfältigste und vorurteilsloseste Untersuchung. Es berührt so wohl bei MacCallum, daß er stets historisch denkt und ein durchaus gesundes Urteil zeigt. Freilich nehmen wir ja den Maßstab für die «Gesundheit» des Urteils stets von uns selbst, und da MacCallum ungefähr zu denselben Resultaten kommt, wie sie sich mir in den Einleitungen zu meiner demnächst erscheinenden Ausgabe des deutschen Shakespeare ergeben haben, so ist es natürlich, daß ich seinem Buche freudig zustimme. Über die teils zu viel teils zu wenig umstrittenen Charaktere von Caesar, Cleopatra, Coriolanus findet man hier ruhiger und, weil historischer, auch richtiger geurteilt als in allen anderen mir bekannten Darstellungen. Es ist erstaunlich, wie ergiebig noch immer das genaue Studium jedes Shakespeareschen Stückes für die wissenschaftliche Erkenntnis des Dichters ist: daß das Feld noch lange nicht abgebaut ist, merkt man immer mehr je länger man es durchackert. Natürlich muß man aber auf breiter Basis arbeiten. Das tut auch MacCallum: er beginnt mit «Appius und Virginia» und der Octavia-Übersetzung, zieht eingehend die französischen Senecaschüler heran und behandelt dann die klassizistischen Stücke in England, die Stücke aus dem Kreise der Gräfin Pembroke und Lodges «Wounds of Civil War». Es ist schade, daß er die jetzt ans Tageslicht gezogenen beiden Römerdramen, Brandons «Octavia» und das gelehrte Caesardrama, das in diesem Bande des Jahrbuchs abgedruckt ist, nicht mehr verwerten konnte. Einen Einfluß auf Shakespeare will MacCallum höchstens Garniers «Cornelia» in Kyds Übersetzung und Daniels «Cleopatra» zugestehen. Ich glaube auch das ist nicht zu erweisen. Es ist ein Irrtum, wenn er meint (§ 61), es komme bei Plutarch kein Hinweis auf die Vertreibung der Könige durch den älteren Brutus und auf die Abstammung des Brutus vor: im Leben des Marcus Brutus § 6 heißt es in Norths Übersetzung deutlich «under the image of his ancestor Junius Brutus, that drave the Kings out of Rome». — Auch für die Angst der Cleopatra in Rom zur Schau aufgeführt

zu werden, brauchte Shakespeare nicht die langen Reden über dieses Thema in Daniels Lesedrama, das fand er auch bei Plutarch angedeutet. Gewiß ist es sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare Daniels Tragödie gelesen hatte, aber man darf nur nicht vergessen, daß zwischen jener Zeit (1594) und der Abfassung von Shakespeares eigenem Stück etwa anderthalb Decennien lagen; deshalb paßt Daniels Cleopatra eher zu Shakespeares Lucretia als zu der Geliebten des Antonius, wie sie der reife Dichter sah. — Dann wendet sich MacCallum zu Shakespeares Behandlung der Geschichte, und wieder kann ich ihm durchaus beistimmen, wenn er auf das naive Verhältnis von Shakespeare zu seinen Quellen hinweist. Shakespeare wendet nie historische Kritik an, sondern sucht sich nur das Tun der historischen Personen psychologisch klar zu machen. Er glaubt an seine Gewährsmänner, an das gedruckte Wort. Wenn er Nebenfiguren erfinden muß — aus dramatischen Gründen —, dann läßt er sie doch nicht in das staatliche Geschehen eingreifen. — Mit drei weiteren Kapiteln über Plutarch und seine Übersetzer schließt die Einleitung ab, und die drei Plutarchdramen «Julius Caesar», «Antonius und Cleopatra» und «Coriolan» werden nun nach allen Richtungen untersucht. Nicht ganz einverstanden bin ich mit der Chronologie: MacCallum geht zwar auch hier mit aller Gründlichkeit zu Wege, aber für «Julius Caesar» ist ihm der wichtigste Beweis, die Notiz von Simon Platter entgangen. Dieser Basler Arzt hat am 21. September 1599 die Tragödie von Julius Caesar im Globustheater aufführen sehen (vgl. Anglia 22, 456); sie muß also vorher entstanden sein, zwischen Meres und diesem Datum. Hier mag es mir auch gestattet sein, eine Ansicht über eine vielbesprochene Einzelstelle zu äußern: Ben Jonson bedauert in seinen Discoveries bekanntlich Shakespeares flüchtige Arbeitsweise, die ihn zu unlogischen Aussprüchen verleitet habe, wie dem Vers

«Caesar did never wrong, but with just cause».

Aber in dem Druck der Folio steht dieser Vers nicht mehr, er ist offenbar korrigiert. Entweder hat Shakespeare selbst seinem Freund Ben zu Liebe diesen Stein des Anstoßes weggeräumt, oder dies ist bei der Herausgabe der Folio geschehen, die ja unter Ben Jonsons Schutz vor sich ging. In beiden Fällen wäre die Besserung aber auf den persönlichen Einfluß dieses Dichters zurückzuführen. MacCallum meint, Shakespeare habe im Bilde Caesars den Gegensatz zwischen dem großen Auftreten und den kleinen Schwächen des Imperators mehr betont als seine Quelle: so fällt bei ihm Caesar in Ohnmacht unmittelbar nach der stolzen Zurückweisung der Königskrone. Aber MacCallum zieht nicht in Betracht, daß bei Plutarch Caesar denselben epileptischen Anfall unmittelbar nach der Ansprache an das Heer vor dem Beginn der Schlacht erleidet (Vita Caesaris § 36): da ist doch der Gegensatz noch stärker als bei Shakespeare. Man darf nicht vergessen, daß Plutarch den Caesar schildert als «lean, white, and soft-skinned, and often subject to headache, and otherwise to the falling sickness» (Vita Caesaris § 16). Aber ich kann nicht einen moralischen Defekt darin sehen — wie MacCallum das tut —, daß Caesar an den Lupercaliensegen glaubt wie die Anderen. Wenn Cassius um die Verschworenen zu ermuntern von ihm sagt: «Er ist neuerdings abergläubisch geworden», so beweist Caesar

ja das Gegenteil durch die Tat. Ich habe auf den Unterschied von Shakespeares und Plutarchs Auffassung vom Charakter Caesars in einem kleinen Aufsatz in diesem Jahrbuch (XLV, 219) hingewiesen, der MacCallum wohl nicht mehr rechtzeitig zu Gesicht gekommen ist. Wie der Abschnitt über Caesar, bieten auch die über die beiden anderen Dramen eine Fülle interessanter Bemerkungen. Man legt das Buch mit dem dankbaren Gefühl aus der Hand, in der Erkenntnis von Shakespeares Kunst wirklich gefördert worden zu sein.

Münster, Westf. Wolfgang Keller.

Karl Knortz, Macbeth, eine Shakespeare-Studie. Literaturverlag. Essen, Ruhr, 1911. 44 S.

Der bekannte deutsch-amerikanische Schriftsteller gibt hier zunächst eine Analyse des Shakespeare'schen Stückes und daran angefügt eine Charakterstudie und ein paar anspruchslose Bemerkungen, Nachträge zum wandelnden Wald und anderes. Die Auffassung ist meist ein bißchen gar zu spießbürgerlich: es wundert den Verfasser, daß Lady Macbeth ihren Gatten nicht liebevoll empfängt, «sie erkundigt sich nicht zärtlich nach seiner Gesundheit und wie es ihm im Kriegslager gegangen»; bei der Ermordung Banquos geht Macbeth ohne die Gattin zu Werke: «er will ihr durch die vollendete Tat eine freudige Überraschung bereiten»; Macbeths Worte bei der Nachricht von ihrem Tode erklärt Knortz — «Er ist schon verlassen genug; sie, seine erprobte, aufrichtigste Gefährtin hätte also später sterben sollen, vielleicht wäre ihr noch ein glücklicher Lebensabend beschieden gewesen», denn er hofft ja noch zu siegen; er erkundigt sich nicht nach der Art und Weise ihres Todes, «denn bei der allgemeinen Verwirrung hätte er schwerlich auf eine ausführliche Antwort rechnen dürfen». Was ist aus den Kindern der Lady geworden? «Hätte sie ihr der Tod geraubt, so würde sie ihnen doch gelegentlich einige Worte des Andenkens gewidmet haben».

Andererseits legt der Erklärer vieles in den Text hinein, was Shakespeare ganz fremd ist. Dieser sieht in den Hexen nicht mehr die drei Nornen, weil er von den skandinavisch-schottischen Schicksalsschwestern nichts mehr weiß; jedenfalls reiten sie doch bei Shakespeare nicht «auf Wolkenrossen über das Schlachtfeld«! Aus dem Wort «damals» (1, 7, 47 und 49) in den Vorwürfen der Lady schließt Knortz, «daß es nicht Macbeths erster Versuch war, Duncan zu ermorden»! Macbeth geht nach dem Gelage über den Schloßhof (um zu seinem Schlafzimmer zu gelangen, Akt II, Szene 1): was hat er noch auf dem Hof zu suchen? fragt der Kommentator, und erklärt «vielleicht hatte er Banquo aufsuchen wollen, um ihn zum Mithelfer zu gewinnen; dies ist sogar wahrscheinlich». Nein, das ist gar nicht wahrscheinlich, sonst hätte Shakespeare das angedeutet. Der Dichter ist gar kein solcher Geheimniskrämer, wie sein Erklärer meint; was er im Sinn hat, spricht Shakespeare auch aus, und an das andere denkt er nicht: nur wenn wir von diesem Gesichtspunkt ausgehen, können wir hoffen, das Kunstwerk im Sinne des Künstlers zu interpretieren.

Äußerst gesucht ist auch die Deutung der Erscheinungen des Hexenkessels: das behelmte Haupt, ein ständiges Requisit der Zauberer, im Faustbuch z. B., oder in «Friar Bacon und Friar Bungay», ist ihm «das abgeschlagene Haupt Macbeths», das sein eigenes Selbst warnt vor Macduff; das blutige Kind, ebenfalls ein altes Zauberinstrument, ist «der durch das Messer des Chirurgen» — daher blutig! — «in die Welt beförderte Macduff»; und das gekrönte Kind mit dem Baum — dem Stammbaum der Stuarts — soll gar «Malcolm mit einem Baum aus dem Birnamswald» sein. Auf diese Weise, wenn man weder die direkte Vorlage des Dichters berücksichtigt, noch die Anschauungen seiner Zeit, kann man natürlich noch sehr viel falsch erklären. Dann stellen sich auch die Charaktere dem Kommentator ganz anders dar als dem Dichter: Macbeth und seine Gattin sind jenem nur ganz gemeine Meuchelmörder ohne irgend eine edle Veranlagung. Wenn man das annimmt, geht die ganze Tragik von Shakespeares Stück verloren.

Die kleine Schrift ist wegen der unhistorischen Betrachtungsweise des Verfassers nicht im Stande, die Forschung weiterzubringen.

Münster, Westf. Wolfgang Keller.

The Authorship of Timon of Athens. By Ernest Hunter Wright. [Columbia University Studies in English.] New York, The Columbia University Press, 1910. IX, 104 S. $ 1.25 net.

Ein Schüler von Thorndike hat hier die schwierigen Fragen, die sich an Shakespeares «Timon» knüpfen, sorgfältig und verständig einer neuerlichen Prüfung unterzogen. Daß der «Timon» nur teilweise von Shakespeare stamme, gilt heute wohl als feststehend bei fast allen Forschern. Die Frage ist nur: hat Shakespeare auch hier, wie er es sonst tut — bei der «Widerspenstigen», dem «Kaufmann von Venedig», «König Johann», «Hamlet», «Maß für Maß» — ein älteres Stück überarbeitet, oder ist sein eigenes Drama von einer späteren Hand redigiert und vermehrt worden. Das erstere ist der Standpunkt von Delius, das letztere der von Fleay. Diesem schließt sich — wie die meisten englischen Forscher — auch Wright an, und auch der Gegner wird die kluge, ruhig vorschreitende Art seiner Beweisführung rühmen müssen.

Er geht aus von den Quellen: Plutarch, mit dem Paynter übereinstimmt, und die ältere Timon-Komödie von zirka 1600, die Dyce in der alten Shakespeare-Society veröffentlicht hat, kommen seiner Ansicht nach allein in Betracht. Ich kann das nicht so ohne weiteres zugeben. Neben der Komödie muß der Dichter auch Lucians Dialog «Timon» gekannt haben. Bei Shakespeare tritt ein alter Athener mit seiner Tochter auf, die einer von Timons Dienern zum Weibe begehrt; Timon schenkt ihm das Heiratsgut. Bei Lucian hat er der Tochter eines kahlköpfigen Atheners die Mitgift geschenkt. In der Komödie aber sucht ein alter Geizhals seine Tochter mit Timon selbst zu verheiraten, und dieser ist willens dazu. Man wird zugeben, daß Shakespeare hier Lucian folgt, nicht dem älteren Stück.

Und ebenso stammt der Poet aus Lucians Dialog. Gnathonides bringt da dem Timon ein Heft mit Dithyramben, um an seinem Reichtum Teil zu haben, wird aber von ihm mit Schlägen fortgejagt, genau so wie der Poet im fünften Akt von Shakespeares Stück. Dagegen kommt kein Dichter in der Komödie vor. Daß dort einer der Schmarotzer singen und die Fiedel spielen kann, ist keine Parallele. Demnach hätte Shakespeare außer dem akademischen Lustspiel, das er in London wohl schwerlich zu sehen bekam, noch den Dialog Lucians benutzt, von dem es damals keine englische Übersetzung gab. Das sind bedeutsame Schwierigkeiten für Fleays Hypothese. Im übrigen möchte ich darauf hinweisen, daß Shakespeare sich mit Timon befaßte aus Anlaß von «Antonius und Cleopatra» und «Coriolan», was für die Datierung von Wichtigkeit ist. In Plutarchs «Leben des Antonius» steht die Geschichte von Timon dem Misanthropen, und auf derselben Seite, auf der das «Leben des C. Marcius Coriolanus» beginnt, steht in Norths Plutarchübersetzung der Name von Timandra, der treuen Geliebten des Alcibiades, — nach Wright und Anderen das Einzige was Shakespeare aus Plutarchs «Alcibiades» übernommen hat. Nach allem was wir sonst von Shakespeare wissen, hat er freilich in seinem Plutarch nicht allzuviel gelesen. Aber Akt III, Szene 5, Zeile 60 erwähnt Shakespeare die Kriege des Alcibiades in Lacedaemon und Byzantium: die kannte er doch vielleicht aus der Biographie Plutarchs. Er hätte dann immerhin nicht nur den Schlußabsatz gesehen.

Wright schließt sich im allgemeinen an Fleay an, aber in dem Umfang der Stellen, die von Shakespeares eigener Hand stammen sollen, geht er beträchtlich über seinen Meister hinaus. Die Bedenken von Fleay wie von Delius und anderen richteten sich vor allem gegen die schlechten Verse und die magere Prosa. Nun haben wir ja ganz deutlich zu scheidende Partien von echt shakespearischen Versen und Bildern gegenüber solchen, die nicht einen Hauch des großen Geistes aufweisen. Aber daneben gibt es auch gemischte Teile, wo die guten Verse durch einzelne schlechtgebaute unterbrochen werden. Wright, der hauptsächlich inhaltliche Gründe mitsprechen läßt, kann mit diesen gemischten Partien nicht viel anfangen. Er geht sichtlich von der Voraussetzung aus, daß die echt shakespearischen Teile eine Reihe von logisch geschlossenen Szenen bilden müssen und schreibt deshalb vieles Shakespeare zu, was die früheren Forscher für seiner unwert erklärt hatten. Er braucht eben ganze Szenen für Shakespeare. Aber ich glaube, er geht hier öfters weiter als die Wahrscheinlichkeit. So braucht er für seine Beweisführung einen Gegensatz zwischen Szene 2 und 3 des dritten Aktes, und schreibt die erstere Shakespeare zu, die andere dem fremden Dichter. Aber die Prosa der zweiten Szene ist absolut nüchtern, und die Verse sind fast genau so holperig wie in der folgenden Szene: Verse wie III, 2, 69, 75, 85, 88, 94 unterscheiden sich durch nichts von den schlechten Versen der dritten Szene. Ich muß auch Delius zustimmen gegen Fleay, wenn jener die erste Szene des fünften Aktes Shakespeare aberkannte, denn Verse wie 61, 65, 66, 67, 69 werden sonst ohne weiteres als Kennzeichen für die Metrik des anderen Dichters angesehen. Während aber Fleay wenigstens den ersten Teil, bis Zeile 57 für unshakespearisch hielt, nimmt Wright die ganze Szene für Shakespeare in Anspruch. Man sieht,

wie strittig diese Fragen noch sind. Leider scheint auch die Tonhöhenmethode von Sievers hier zu versagen.

Die Resultate von Wright sind überraschend klar und scheinen auf den ersten Blick ganz einleuchtend. Aber ich glaube doch, daß dem Verfasser unbeabsichtigt ein Trugschluß unterlaufen ist: es gilt ihm ja von vornherein für ausgemacht, daß Shakespeares Handlung einfach und zielbewußt fortschreitet; wenn er alles andere, und nur dieses, wegschneidet, darf er sich am Schluß nicht über die Folgerichtigkeit der Handlung wundern. Er bekommt dann ein shakespearisches Drama von allerdings abnormer Kürze, aber ohne Widersprüche und Wiederholungen, das von einem mehr als ungeschickten Poetaster vermehrt und verballhornt worden ist. Man wird sich natürlich wundern über die Raffiniertheit, mit der dieser Mann alle Logik aus dem Stück auszumerzen sucht; aber schließlich ist ja auch das möglich. Der schwächste Punkt an der geistreichen, blendenden Beweisführung scheint mir die Echtheitserklärung aller brauchbaren Szenen zu sein, der scharfsinnigste ist die Eliminierung der Figur des Sempronius. Es mag sein, daß jeder von uns etwas voreingenommen in diesen Fragen ist, und ich glaube gerne, daß mancher Andere sich von Wright vollständig überzeugen lassen wird.

Münster, Westf. Wolfgang Keller.

Robert Russell Benedict, The Mystery of Hamlet, Prince of Denmark. Philadelphia und London, J. B. Lippincott Company 1910. 120 S.

Richard Rahmer, «Ophelia» in Shakespeares Hamlet. Eine psychologisch-psychiatrische Studie. Leipzig, Xenien-Verlag 1910. 30 S. 1 M.

Hermann Lufft, Die Weltanschauung des «Hamlet». Ebda. 1909. 73 S.

Das englische Buch zählt zu den zahlreichen vollständig überflüssigen Hamlet-Schriften. Ohne genauere Kenntnis der Literatur will der Verfasser nach einer sehr unbehilflichen Inhaltsangabe des Dramas die Elemente des blutigen Kyd'schen Hamlet und der geistigen Schöpfung Shakespeares in dem Werke scheiden. Er bemüht sich besonders den edlen «Jüngling» moralisch zu retten, nennt seine Gründe, den betenden König nicht zu töten, gut und genügend und verteidigt ihn gegen den Vorwurf der Brutalität. Hamlet ist nicht wahnsinnig, wie ausführlich dargelegt wird, ja, er stellt sich auch nicht wahnsinnig vor Ophelia und Polonius. Shakespeare wollte ihn anfangs wohl als verstellten Irrsinnigen wie in seiner Vorlage vorführen, änderte aber seinen Plan, ohne den ersten Akt entsprechend umzugestalten.

Auch psychiatrische Analysen Ophelias sind schon oft genug gegeben worden, Rahmer fügt eigentlich nur die präzisen termini technici hinzu. Wir haben es bei ihr, die in den gefährlichen Entwicklungsjahren steht mit einem « maniakalischem Irresein mit Hebephrenischen Symptomen» zu tun. Shakespeare wird sehr befriedigt sein, daß sein Kind einen so schönen

Namen hat und dankend das Lob seiner ärztlichen Kenntnisse quittieren. Auch mag er sich freuen, daß er sein holdes Geschöpf so poetisch in den Tod hat gehen lassen. Denn, wie der Verfasser lehrt, ihr natürliches Ende wäre «terminaler Blödsinn» gewesen.

Lufft versucht es, Hamlet aus seinem Vater und Onkel heraus zu entwickeln. Einige Sätze aus der Charakteristik des alten Hamlet charakterisieren Geist und Stil des Buches: «König Hamlets Wesen ist im Lebenswillen selbst beschlossen; in dem Lebenswillen schlechthin, gefaßt als dynamisches Urprinzip des Weltgeschehens, wie es jedem Menschendasein tiefst zugrunde liegt, sich durchsetzt in unmittelbarer subjektiver Gegenwartsbewußtheit. Aber dieser Lebenswille, im Unbewußten und Unterbewußten unseres Seins fest verankert, weil mit ihm selbst aufs innigste verbunden, ist bei König Hamlet Basis und Oberbau zugleich, ist ebenso Grundkraft individuellen Wollens überhaupt, wie Inhalt dieses individuellen Wollens in jedem Zeitmomente.»

Was der Verfasser alles vom alten Hamlet und Claudius weiß, ist unglaublich. Der alte Herr hat als Regent die ihn umgebende Welt zugrunde gerichtet, er übt auch als Geist nur eine «sinnlose» Rache, ohne Sittlichkeit und ohne Geistigkeit. Der Ehebruch seiner Gattin ist seine Schuld und eigentlich selbstverständlich. Claudius dagegen, der viele Züge mit seinem Bruder gemeinsam hat, ist eine wahrhaft große Herrschernatur, nur verdorben durch Liebe und Alkohol. In Hamlet selbst zeigt sich eine «Steigerung der Wesenseigentümlichkeit von Vater und Oheim», bestehend in der «Zusammenfassung und Wertung aller subjektiven Lebensgehalte unter einem starken, dem Ich selbst unbewußten, also immanent eigenen Individualitätsbewußtsein, das seinem Eigenwollen in kräftigem tatsächlichen Handeln Geltung zu verschaffen sucht.» Seinem Denken, das überhaupt viel zu sehr als philosophisch betrachtet wird, fehlt die Hauptsache: die starke Wirklichkeit. Horatio ist ihm ein schlechter Freund, er mußte den König töten: Hamlet hat nicht das Recht zu morden, das Gesamtinteresse der Familie und des Staates muß höher stehen als der Tod eines einzelnen Menschen. Der Geist, der in diesen Erörterungen fast beiseite geschoben erscheint, liefert ihm nicht einmal eine subjektive Überzeugung von der Schuld des Königs. «Nicht um die Rache für seinen Vater, noch um irgendein anderes Motiv handelt es sich beim Kampfe Hamlets gegen Claudius, sondern lediglich um das Wissen der Vergangenheit, um ein rein persönliches Bedürfnis.» Das Schicksal zwingt Hamlet, Verbrecher an den höchsten sittlichen Ideen zu werden, er stirbt als Feind der Gesellschaft und der bestehenden Ordnung. Diese unleidlich anspruchsvoll vorgetragenen Ausführungen gehen im Grunde nur wieder auf die oft schon zurückgewiesenen Darlegungen der moralisch unberechtigten Rache zurück und beweisen aufs neue, wohin die Hamlet-Kritik kommt, wenn sie sich von dem Drama selbst entfernt. So weit abseits ist aber wohl kaum ein anderer Erklärer gegangen. Annehmbarer klingt die Zerlegung des Nervenzustandes des Hamlet in drei Stadien, von der Depression zur Aufpeitschung der höchsten Leistungsfähigkeit, auf die dann die rückkehrende Ruhe folgt.

Wien. Alexander von Weilen.

A. Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker. Leipzig, Fritz Eckhardt, 1910. III. Schiller und Shakespeare. XIV, 457 Ss. 3 M.

Der abschließende Band von Böhtlingks Werk ist weniger hypothesenreich, als seine Vorgänger (vgl. Shakespeare-Jahrbuch 1910, S. 279f.). Freilich war der Stoff auch von zahlreichen Bearbeitern bequemer zur Hand gelegt, so daß des Verfassers Gewohnheit, ältere Arbeiten (von Otto Ludwig und Kühnemann abgesehen) fast nur polemisch zu zitieren, hier noch wunderlicher wirkt, als in den früheren Bänden: während der naive Leser glauben wird, lauter neue Feststellungen Böhtlingks vor sich zu haben, findet der erfahrenere, daß gerade hier unsere Kenntnisse nur in verhältnismäßig nebensächlichen Punkten erweitert werden.

Auch Shakespeare ist weniger gewaltsam erklärt, als früher. Nur der erste Teil Heinrichs VI. muß sich eine neue Auffassung der Pucelle gefallen lassen; Shakespeare soll nämlich die wegen Hexerei verbrannte Heilige bereits als eine Heldengestalt aufgefaßt haben, eine Intention, die nur infolge des Zwanges der literarischen Überlieferung nicht voll zum Ausdruck gelangt sei. Diese nur sehr bedingt gültige Behauptung erschien dem Verfasser wohl als die Hauptsache, wenigstens nimmt seine Darstellung der Jungfrau von Orleans den vierten Teil des Buches ein. Daß Schillers Jungfrau neben der so verstandenen Shakespeare'schen keine gute Figur macht, ist bei Böhtlingks Anschauung vom Wesen des Dramatischen selbstverständlich; und so ist es ihm gelungen, auch den letzten Fall, in dem man Schiller als Menschengestalter über Shakespeare zu setzen pflegt, zugunsten des britischen Dichters aufzuhellen.

Schiller kann sich also als Dramatiker nicht neben Shakespeare sehen lassen; wenn er trotzdem nicht gänzlich zu verwerfen ist, so liegt das in seiner großen und sympathischen Persönlichkeit, die auf die Werke übergegangen ist — auch da, wo er nicht als Dramatiker, sondern als Theatraliker wirkt; und dazu wird vor allem der Demetrius gestellt, dieses wohl größte aller Schiller'schen Werke, das Böhtlingk so wenig zu versprechen scheint.

Wer der Meinung ist, daß Geschichte schreiben heißt, Zeiten und Menschen in ihrer individuellen Eigenart zu begreifen und darzustellen, wird den polemischen Partien des Werkes sehr wenig Geschmack abgewinnen, am wenigsten da, wo die Kritik in Schulmeisterei übergeht (S. 102, 236, 274), die um so seltsamer absticht von dem Bestreben, Shakespeare unter allen Umständen zu verteidigen.

Gegenüber den früheren Bänden sind diesmal anderweite Vorbilder des Dramatikers ausführlicher (gelegentlich sogar in vom Thema ablenkender Weise S. 35f.) besprochen, ohne daß doch die Hauptfrage: was hat Schiller nur von Shakespeare nehmen können und genommen, zu wünschenswerter Klarheit geführt würde, wie überhaupt Formulierung und Beantwortung des Problems mehr als einmal unter sachlicher und stilistischer Unklarheit leidet (S. 103; 192).

Eindringender philologischer Untersuchung ist der Verfasser keineswegs gewachsen, und selbst eine so primitive Forderung, daß Shakespeare in der Form, wie er Schiller vorlag, angeführt werden müsse, ist durchaus nicht grundsätzlich befolgt. So bleibt auch diese Untersuchung, wie die der

vorhergehenden Bände, von einem Ausschöpfen des interessanten Themas sehr weit entfernt.

Halle a. S. Kurt Jahn.

Ernst Stadler, Wielands Shakespeare. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Herausgegeben von A. Brandl, E. Martin, E. Schmidt. 107. Heft.) Straßburg, Karl J. Trübner 1910. VII, 133 S. 4 M.

Für den großen Wieland der Berliner Akademie besorgt Stadler die Herausgabe der Shakespeare-Übersetzung. In der vorliegenden Schrift erklärt er ihr ungünstiges Schicksal zum Teil, gewiß richtig, durch den Zeitpunkt ihres Erscheinens, zum Teil durch selbstverschuldete Mängel des «literarischen Abenteuers.» Er zeigt, was Wieland zu dem Wagnis trieb: die Studien bei Bodmer in Zürich und die eigenen dramatischen Versuche. Aus dem Gedanken eines Auszugs in der Art von Brumoys «Théâtre des Grecs» keimte das Unternehmen, — schon vor dem 17. Literaturbrief Lessings, allerdings nicht so früh, wie Marie Joachimi-Dege in ihrem Buche «Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik» (Leipzig 1907) annimmt. Soweit ich sehe, hat Stadler diese frühere Arbeit nicht beachtet. Aus ihr selbst, sowie aus den fruchtbaren Besprechungen von Kurt Richter (Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte VIII, 388ff.) und Albert Köster (Anzeiger für deutsches Altertum XXXIV, 73ff.) hätte der Verfasser manche Ergänzungen und Berichtigungen für den einleitenden Teil gewinnen können.

Als Ratsherr in Biberach mit der Leitung des «evangelischen Komödienwesens» beauftragt, hat Wieland Anfang 1761 mit dem «Sturm» die erste deutsche Skakespeare-Aufführung des 18. Jahrhunderts erfolgreich versucht. Aber seine Verdeutschung war nicht dem Theater, sondern den Lesern zugedacht. Erst während der Arbeit kamen ihm die unendlichen Schwierigkeiten zum Bewußtsein; trotzdem dachte er damals daran, auch eine Anzahl der schönsten Stücke von Shakespeares Zeitgenossen zu übersetzen. Er erzwang mit zähem Fleiße neben der Amtstätigkeit, dem «Don Sylvio», den «Comischen Erzählungen» in 5 Jahren die 8 Bände mit ihren 22 Dramen.

Die Hilfsmittel des Unternehmens reichten nirgends aus. Mit dem kleinen «Wörterbuch über Shakespeares Wörter und Phrasen», das Wieland nach der Angabe bei Böttiger benutzt hat und das Stadler nicht auffinden konnte, mögen vielleicht Dodds «Beauties of Shakespeare» (1752) gemeint sein. Sehr gut, aber doch wohl allzu tief bohrend, erörtert der Verfasser Wielands Anwendung der Prosa für alle Dramen außer dem «Sommernachtstraum». Maßgebend war die Meinung, daß schwerlich in der Welt jemals ein amüsanteres Buch existiert habe, also die Absicht, vor allem die Stoffreize den Lesern zu vermitteln; die Schwierigkeiten metrischer Wiedergabe traten hinzu. Daß sie für Wieland nicht unüberwindlich gewesen wären, bezeugt der im allgemeinen gut gelungene «Sommernachtstraum». Vor lyrischen Einlagen scheute er doch hier und anderwärts zurück, unterdrückte sie oder gab sie in Prosa.

Die stilistischen Mittel, die argen Fehler, durch mangelnde Sprachkenntnis oder Flüchtigkeit verschuldet, die Auslassungen, absichtlich die Überfülle der Metaphern und der Wortspiele beschneidend, die Versuche, das mangelhafte historische Kolorit richtiger einzufärben, werden erörtert und dienen einer knappen, aber vortrefflichen Gesamtcharakteristik der Übersetzung als Einleitung und Begründung. Der Anhang gibt eine Übersicht ihrer sprachlichen Eigentümlichkeiten.

Merkwürdigerweise erwähnt Stadler nur ganz flüchtig die Anmerkungen Wielands, denen doch gewiß in einer Monographie gesonderte, eingehendere Würdigung gebührt hätte. Um so ausführlicher bespricht er die zeitgenössischen Äußerungen der Berufskritik und die Stellung der späteren deutschen Shakespeare-Propheten zu der ersten Verdeutschung des großen Briten. Daß der Leipziger Student Goethe der Übersetzung Wielands den ersten freien Umblick in Shakespeares Welt zu danken gehabt hätte (S. 90), ist zum mindesten fraglich, wahrscheinlich falsch, wie ich schon 1892 in der Goethe-Ausgabe von Kürschners Deutscher National-Literatur (Bd. 26, S. 10 f.) bewiesen habe.

Vergebens sucht man in der Monographie Nachweise über das Verhältnis von Eschenburgs Arbeit zu der Wielands; es kommt nur zu einem kurzen Hinweis auf sie in den letzten Sätzen, nachdem zuvor Shakespeares Einfluß auf Wielands Dichtung durch eine nützliche Aufzählung entlehnter Motive und Sprachelemente dargelegt worden ist.

Das aufschlußreiche Buch ist in einem anständigen Deutsch geschrieben, was leider bei einer literarhistorischen Arbeit der Gegenwart als besonderes Lob zu gelten hat. Um so mehr fällt wiederholt der unschöne Eindringling aus der Kanzleisprache «Unstimmigkeiten» (d. h. Widersprüche) auf.

Leipzig. Georg Witkowski.

Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 14. Kleine Schriften dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts von Josef Lewinsky. Nach seinem Tode gesammelt und herausgegeben von Olga Lewinsky, Berlin. Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1910.

In dem Geleitwort, das mit seiner das Wesen der Herausgeberin als Frau wie als Künstlerin kennzeichnenden taktsicheren Vornehmheit so sympathisch berührt, nennt Olga Lewinsky es treffend einen Hauptwert der vorliegenden Aufsätze ihres Gatten, daß sie «einen Schattenriß des Menschen» geben. Über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahre zerstreut und mannigfaltigsten Inhaltes, lassen diese Gelegenheitsschriften und Abhandlungen Josef Lewinskys reiche Persönlichkeit in ihrer eigenartigen Mischung von seltener geistiger Schärfe und rührender Herzenseinfalt wieder vor uns aufleben. Hier fesselt uns biographisch Interessantes — («Wie ich Schauspieler wurde», ein Kabinettstück und die literarische Perle der Sammlung) — dort gewinnen wir Einblicke in die Künstlerwerkstatt des Meisters, in die menschlichen Einzelzüge, die miteinander jene hervorragende

schauspielerische Individualität hervorgebracht haben. Mit dem kritischen Denken, das mitunter im Tüfteln und Zergliedern sein Behagen findet und über eine bemerkenswerte Gabe der Charakteristik verfügt, geht in Lewinsky eine aus dem Vollen schöpfende, stets das Ganze als solches erfassende Kraft des Empfindens Hand in Hand. Eine Leidenschaft der Bewunderung, eine geniale Fähigkeit, sich an fremder Größe zu berauschen, ist ihm eigen. Seine Reflexionen über Dichter und Schauspieler stehen im Doppelzeichen kritischer Schärfe und kritikloser Anerkennung. Dieser merkwürdige Gegensatz ist es nicht in letzter Linie, der auch Lewinskys Aufzeichnungen seiner Shakespeare-Gespräche mit Otto Ludwig ihren Reiz gibt. Bemerkungen über «Hamlet», die Beweisführung von Shakespeares wahrem Idealismus, von seinem Herausarbeiten des Typischen und dem Vermeiden eines Kampfes zwischen inkongruenten Leidenschaften bilden hier einen wertvollen Nachtrag zu Ludwigs Shakespeare-Studien. Besonderes Gewicht fällt naturgemäß auf die Durchdringung von Drama und Schauspielkunst bei Shakespeare, ihr gegenseitiges Aufeinander-angewiesen-sein und Für-einander-Eintreten. Lewinskys Hingabe an seine Kunst hat etwas von der Inbrunst des Gläubigen und von der Überschwänglichkeit des Liebhabers. Sie ist ein freudig-schwärmerisches Aufgehen in dem hohen und einzigen Lebenszweck. Demzufolge erscheint ihm die Ausschließlichkeit und Unberührtheit dieses Trachtens nach dem künstlerischen Ideal als unzertrennliche Wesenseigenheit alles echten Künstlertums. Ohne sie bleibt nur Komödiantentum übrig, das in seinen Augen der wahren Kunst gegenübersteht wie der Teufel dem Herrgott. Kein Wunder, daß dieses künstlerische Puritanertum sich gelegentlich von modernen Kunstanschauungen abgestoßen fühlen muß; und das zeitliche Zusammenfallen solcher Eindrücke mit dem schmerzlichen Gewahrwerden der eigenen Kraftabnahme gibt in diesem einen Falle seinem Urteil mitunter einen gewissen Beigeschmack von Verbitterung, der scheinbar im Widerspruch steht zu der verständnisvollen und freudigen Bereitwilligkeit, mit der Lewinsky neuen Bahnbrechern wie Ibsen und Tolstoi mit kongenialem Geiste gefolgt ist — in literarischen Dingen wie im Leben freiheits- und duldungsliebend, ob auch anarchischer Maßlosigkeit hier wie dort abgeneigt, so recht einer jener edeln, tüchtigen, fesselnden Typen der geistig angeregten Ära des liberalen Österreichs. Niemand wird das von liebender und verständnisvoller Hand zusammengestellte Büchlein durchblättern, ohne des Meisters eigenem Ausspruch beizupflichten: «Sich des Wertes eines Menschen bewußt werden, ist auch eine Feier». Niemand wird es aus der Hand legen ohne den Wunsch, die in jeder Hinsicht dazu Berufene möchte ihm bald weitere biographische oder kritische Beiträge folgen lassen.

Wien. Helene Richter.

Konrad Falke, Kainz als Hamlet. (Ein Abend im Theater.) Zürich, Rascher & Co., 1911. XVI u. 276 S. 3 Bilder. Geb. 5 M.

Es bleibt eine umstrittene Frage, ob es möglich ist, von der Leistung eines Schauspielers durch erklärende, die Einzelheiten festhaltende Niederschrift ein zutreffendes Bild zu geben. Das Wesentliche wird immer fehlen.

Der Blitz des Auges in seinem wechselvollen Aufleuchten, der Ton der Stimme in ihren Dämpfungen und Schattierungen lassen sich nicht beschreiben. Nur ein Ungefähr wird festzuhalten sein, aus diesen einander ergänzenden — ungefähren — Schilderungen setzt sich die Theater- oder vielmehr die schauspielerische Kunstgeschichte zusammen. Die verhältnismäßig größte Anschaulichkeit ergibt sich noch aus dem Vergleich; dadurch, daß schauspielerische Leistungen miteinander verglichen werden, treten an den Unterschieden die Eigenheiten hervor. Der Bericht der Berliner Literatur-Zeitung vom Jahre 1779, der die Hamletdarstellungen Brockmanns und Schröders vergleicht, gibt von beiden Leistungen ein ziemlich klares, nur wenig verschwommenes Bild. Freilich auch hier handelt es sich mehr um ein Erraten als ein wirkliches Erkennen, statt einer Aufzählung von Einzelheiten werden uns eine Reihe charakteristischer Merkmale geschildert; Lichtenberg, den Falke zu seinem Schaden anführt, befolgt in seinen Briefen gleichfalls diese Methode und das Bild von Garriks Hamlet tritt plastischer hervor, als das von Kainz. Denn Konrad Falke bietet in seinem umfangreichen Buch eine solche Fülle von Einzelheiten, die optisch über die Grenzen des Sehkreises hinausgehen, und sich darum zu keinem Bild zusammenschließen. Das Nebensächliche ist hier nicht genug vom Hauptsächlichen gesondert, und der Phantasie, der es doch zuletzt überlassen bleiben muß, sich die Gestalt des Kainz'schen Hamlet aus der Überlieferung aufzubauen, setzt sie aus ein paar charakteristischen Blöcken vielleicht glücklicher zusammen, als aus einer ganzen Anzahl von Bausteinen, die zwar sorgfältig ineinander passen, sich aber ohne den verloren gegangenen Plan nicht aufrichten lassen.

Die Vorzüge des Falke'schen Buches liegen anderswo. Dadurch, daß eine Meisterleistung in all ihren Einzelheiten aufs genaueste geschildert wird, erhebt sich der Erzähler zum Lehrer; wer die Rolle des Hamlet spielt, oder spielen will, findet an jeder Stelle mimische Erläuterungen, und ohne daß er zu «kopieren» braucht, vermag er die Anregungen, die hier von seiten eines Meisters vorliegen, vollinhaltlich auszunützen. Das individuelle Bild der schauspielerischen Leistung von Kainz als Hamlet verwandelt sich in einen schauspielerischen Kommentar, der dem Nachschaffenden von größtem Nutzen ist, dem vielleicht am meisten, der das Vorbild nicht mehr selbst gesehen hat. Er ist nicht vom Klang des Tonfalles, von der persönlichen Art der Geste beeinflußt, die in der Nachahmung leicht Verzerrungen mit sich bringen, er wird die Auslegung und das Geistige der Kainz'schen Hamletgestaltung in sich aufnehmen können, denn die liegen in dem Buche Falkes offen da. Freilich nach Maß der eigenen Persönlichkeit und nur bis zu einem gewissen Grad, denn auch hier ist der Schilderung eine Grenze gesetzt. Wenn es z. B. auf Seite 205 heißt: «wie ein Knabe hat er gegen eine aus dem Tiefsten aufsteigende Rührung zu kämpfen; Kopf und Arme hängen schlaff herab und die Finger treiben heimlich verlegenes Spiel miteinander. Auch das Haupt sinkt ihm auf die Brust, bis er endlich, wie eine Bitte um Verzeihung das Geständnis hervorwürgt: «zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich!» Der Nachschaffende vermag wohl die gleichen Wege zu gehen, aber das Wesentliche im Ausdruck dieser und mancher anderen Stelle liegt im Ton, der in den Worten gezittert haben mag, und

der ist ebenso unbeschreiblich, wie er in seiner Eigenart unnachahmlich ist.

Selbst dem lebendigen Schauspieler gegenüber kann sich der Zuschauer nicht immer Rechenschaft geben, worin das Bezwingende einer Leistung eigentlich besteht. Wie mit hypnotischer Gewalt schlägt ihn der Künstler in Bann, und wer diese zwingende Gewalt auf ihre geheimnisvolle Ursache prüft, findet des Öfteren keine Lösung. Denn trotz aller Vergeistigung, die dem Darsteller erreichbar ist, bleibt die Schauspielkunst eine Kunst der Sinne, die sich in steter Wechselwirkung wieder an die Sinne wendet; das Geistige in der mimischen Leistung ist immer das in der Dichtung liegende Pfund, mit dem der Schauspieler mehr oder minder wuchert, das körperliche dagegen ist ganz sein Eigentum. Wie und in welcher Weise es Kainz gelang die geistigen Schätze der Dichtung zu heben, davon gibt uns das Buch Falkes genaueste Kunde; die Auslegung der Rolle ist bis in alle Einzelheiten gegeben und von der durchgehenden «Tendenz zum Ironisieren» von der Art «wie wilde Aufwallungen in Burleske verpuffen» ist wohl ausdrücklich die Rede, meines Erachtens nach aber hätte dieses Moment nur noch stärker betont werden müssen, denn es gab den Grundzug ab von Kainzens Auffassung. Freilich trat er in der körperlichen, also nicht beschreiblichen, Gestaltung deutlicher hervor, als in der geistigen, denn das ungemein bewegliche Mienenspiel, die Mannigfaltigkeit, die Kainz seinem Gesichtsausdrucke geben konnte, machten es ihm möglich, jeden Satz, den er gesprochen, mimisch zu ironisieren. Der Zauber seiner Darstellung, der ihn über die anderen Darsteller des Hamlet hinaushob, lag in der transparenten Durchsichtigkeit, die er der Gestalt verlieh. Während er einem Gedanken Worte gab, huschte schon der andere über sein Gesicht, die geheimnisvollen Regungen des Unterbewußtseins, die Macht gewisser Zwangsgedanken treten mit pathologischer Deutlichkeit auf seine Stirn. Dieses beständige ausführliche Illustrieren des Wortes durch die Miene, dieses Insichhineinsehenlassen, dieses Aufrollen der wechselnden Empfindungen, die gleich Wogen der wilden See übereinanderstürzen, sich aufbäumen, miteinander ringen, sich wieder glätten, das Klarlegen einer differenzierten Psyche bis in die feinsten Verästelungen hinein: das waren die Vorzüge von Kainzens Hamlet, war das hervorstechende Merkmal, das ihn vor allen Hamletdarstellern auszeichnete, war das Moment, das seine Gestaltung dem modernen Empfinden nahe brachte. Die Mittel, wodurch ihm das gelang, lagen nicht so sehr auf dem Wege des geistigen Erkennens als in der künstlerisch vollendeten Durchbildung seiner Körperlichkeit; das schauspielerische Können setzt sich ja das Ziel, zum sinnfälligen Ausdruck zu bringen, was der Erklärer nur zu definieren vermag.

Was nun die Einzelheiten der Hamletdarstellung von Kainz anbelangt, so ist es im Sinne des Kommentars kein Fehler, daß Falke fast jede Handbewegung aufzeichnet; wer aber die Schilderung etwa mit der Silhouette Gregoris (Jahrbuch XLI) vergleicht, oder Kainz selber in der Rolle gesehen hat, wird wissen, daß der leicht bewegliche Schauspieler keiner von denen war, die sich an die — sich selbst gemachten — Vorschriften immer binden. Es mag wohl sein, daß Kainzens Darstellung damals im Neuen Schauspielhaus bei Halm, die Falke im Auge hat, mit die sorgfältigste war; aber

jede Bühne, auf der Kainz als Hamlet auftrat, brachte durch die andere Art der Inszenierung notwendige Änderungen in der Wiedergabe mit sich, schon was den Text betrifft; mir liegt das Soufflierbuch des Burgtheaters vor, auf dem Kainz jahrelang den Hamlet spielte. Es ist, was Striche und auch an manchen Stellen die textliche Fassung betrifft, von den Angaben Falkes durchaus verschieden. Was Haltung und Bewegung anbelangt, dürften die Unterschiede noch erheblicher gewesen sein; so beschreibt z. B. Falke Seite 128 die Stellung während des Monologes Sein oder Nichtsein: «der Oberkörper in einer Kurve aufgestützt» usw. Gregori dagegen (Jahrbuch XLI, Seite 17): «dabei zieht er mechanisch die Beine herauf und meditiert auf dem Rücken liegend nach oben in die Luft». Auch ich habe es so von Kainz gesehen. Andere Eigentümlichkeiten sind feststehend, z. B. das Ziehen des Schwertes in der Szene mit dem Geist bei den Worten: «Mein Oheim!» Diese Nuance scheint aber übernommen und auf älterem Boden gewachsen zu sein, denn sie wirkt grell und absichtlich und durch das Fallenlassen des Schwertes auf den dröhnenden Bühnenboden stimmungswidrig.

Der Raum verbietet es auf weitere charakteristische Einzelheiten einzugehen; zusammenfassend muß nur noch gesagt werden, daß das Buch Falkes neben seinem Hauptzwecke noch zu einem ganz eigenartigen Kommentar der Dichtung wird, der nicht aus der Lektüre, sondern lediglich und ausschließlich aus einer lebendigen Aufführung heraus das Stück erklärt, und zwar nicht auf Grund eigener Erwägungen, sondern der ihm von der Kraft eines seltenen Schauspielers imputierten. Daraus ergeben sich Vorteile und Nachteile. Der Vorteil ist, daß die führende Gestalt leuchtend heraustritt, der Nachteil, daß der Überblick auf das Gesamtwerk eingeschränkt wird. So heißt es auf Seite 227: «Ich finde es sehr gut, daß zu Beginn der Szene (IV, 4) das Auftreten Fortinbras und seines Heeres, das für uns lächerlich wirken könnte, weggelassen wird.» Oder auf Seite 235: «Ich empfinde diese beiden Szenen (IV, 5), so geschickt sie auch gekürzt sind, so rasch sie auf einander folgen, und so sehr sie durch die Gestalt der Ophelia bis zuletzt erklärt werden, als eine Länge.»

Damit wird leider zugegeben, daß die virtuose Leistung des Schauspielers in der Titelrolle die übrigen Szenen in Schatten stellte, und was an den meisten Aufführungen des Hamlet zu beklagen ist, leider auch hier stattgefunden hat: die übrigen Rollen kommen im Vergleich zur Hauptgestalt zu kurz, und mit ihnen das Stück.

Leipzig. Adolf Winds.

B. Neuendorff, Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares nach den Bühnenanweisungen. [Literarhistorische Forschungen herausg. von J. Schick und M. v. Waldberg, XLIII]. Berlin, Emil Felber 1910. 230 S. 5 M.

Man merkt, wie sehr die Frage nach Shakespeares Bühne aktuell ist, wenn man die zahlreichen Arbeiten sieht, die über dieses Thema in den letzten Jahren erschienen sind. Das beigebrachte Material wird immer

größer, und so dürfen wir hoffen auch der Lösung immer näher zu kommen. Neuendorff ist besonnen und gründlich an die Arbeit gegangen und hat unsere Kenntnis wieder ein ordentliches Stück vorwärts gebracht. Fleißig hat er alles zusammengetragen — mehr als der Titel besagt, denn er beschränkt sich nicht nur auf die Bühnenanweisungen — und mit guter Kritik das Zuverlässige vom Unzuverlässigen gesondert. Leider hat ein äußerer Umstand seiner Arbeit zum Schaden gereicht: er entschuldigt sich, daß sich der Druck so lange hingezogen habe, daß er die Erscheinungen der letzten anderthalb Jahre (denn darum handelt es sich), besonders das Buch von Albright über die Shakespearebühne, das im vorletzten und im letzten Bande dieses Jahrbuchs besprochen worden ist, nicht mehr habe einsehen können. Das ist natürlich sehr bedauerlich, aber man versteht nicht, warum er nicht in einem Nachtrag wenigstens dazu Stellung genommen hat. Hat es denn einen Sinn, seine Arbeit gewissermaßen absichtlich veraltet in die Welt zu schicken?

Neuendorff geht zunächst natürlich von den überlieferten Bühnenbildern aus, und es ergeben sich ihm da drei verschiedene Typen: eine Bühne mit zweiteiliger Unterbühne und Vorhang auf dem Messalina-Bild, eine ebensolche ohne Vorhang, das Schwanentheater, und endlich eine mit ungeteilter Unterbühne ohne Vorhang auf dem Roxana-Bild und dem des Red-Bull-Theaters. Dem ist zunächst entgegenzuhalten, daß mir die Bedeutung des Messalina-Bildes sehr überschätzt scheint. Die Vorderbühne ist doch zunächst ganz gleich wie auf dem Roxana-Bild; und dasselbe gilt vom Vorhang, der auf beiden Bildern in gleicher Weise in der Mitte etwas zurückgeschlagen ist: warum Neuendorff das eine Mal einen Raum dahinter erkennen will, das andere Mal nicht — obwohl gerade der dunkle Schatten des Roxana-Bildes viel eher darauf hinweist —, ist mir nicht erfindlich. Der Vorhang auf dem Messalina-Bild hängt anscheinend — die Zeichnung ist so klein und flach, daß man nicht sehr viel erkennen kann — von einer Art vorspringendem Gesims oder Vordach herab: das identifiziert nun Neuendorff mit dem «penthouse-shed», das Henslowe im Rosentheater anbringen ließ; aber dort ist ganz deutlich gesagt, daß nur ein Schutzdach über einer Tür — «at the tyeringe howsse doore» — gemeint sei, keineswegs eines das sich über die ganze Breite der Bühne hinzog. Das Tiringhouse im Hintergrund hat auf dem Messalina-Bild denselben sich nach hinten verbreiternden Grundriß wie die Bühne; Neuendorff nimmt hier eine falsche Perspektive des Zeichners an, der um sein Objekt herumgegangen sei. Abgesehen davon, daß man überhaupt nur sehr selten ein direktes Zeichnen nach der Natur annehmen darf, schließt Neuendorff auf Grund derselben Perspektive, daß neben dem Vorhang noch ein Zwischenraum auf beiden Seiten, ja sogar «sicher» auch zwei Türen ebendort vorhanden gewesen seien. Ebenso rasch scheint mir der Schluß aus den auf demselben Bild angedeuteten Mauersteinen auf die «rohe Bauart», mithin «auf ein freies öffentliches Theater». Die Festhalle im königlichen Palast von Hampton Court ist ebenso roh ausgestattet, d. h. die Wand ist nicht beworfen. Ich möchte glauben, daß alle die alten Bilder mit Ausnahme des Schwanentheaters Privattheater darstellen sollen. Aber man darf überhaupt in diese Bilder, die lediglich einen symbolisch-dekorativen Zweck hatten, nicht zu

viel hineinlegen. Neuendorff hat mit bewundernswertem Fleiß alles zusammengetragen, was auf diese unendlich schwierigen Fragen Auskunft geben könnte, und das ist an sich schon ein unbestreitbares Verdienst. Ich habe schon vor zwei Jahren an dieser Stelle ausgesprochen, daß wir nicht nur eine Form der elisabethanischen Bühne annehmen dürfen, und das ist auch das Hauptergebnis von Neuendorffs Untersuchungen. Neben dem gut ausgestatteten Theater gab es immer noch die primitiven Bretter ohne verhüllenden Vorhang, die an die Phantasie des Zuschauers die unbescheidensten Ansprüche stellten. Aber das Material, das da zu bearbeiten ist, erweist sich als ganz außerordentlich spröde, und so werden Andere es vielfach anders deuten als Neuendorff. Die durch einen Vorhang zu verhüllende Hinterbühne ist ja sicher bezeugt, und doch wie schmilzt die Menge der Zeugnisse sehr zusammen, wenn man alle zweifelhaften Fälle ausscheiden wollte. Unter den 92 Bühnenweisungen, die den Vorhang andeuten, und die Neuendorff in dankenswerter Weise zusammengestellt hat, kommt zwölfmal ein Bett vor, je siebenmal ein Laden oder ein Studierzimmer, je einmal auch ein Kabinett oder eine Zelle, fünfmal ein Zelt, viermal ein Grab, fünfmal wird ein Altar enthüllt, und einmal eine Höhle: das sind alles ganz enge Räume, die nur eine oder wenige Personen zu zeigen hatten; dafür genügte durchaus der Flur unten im Tiring-house (der umständliche Ausdruck «viertes Bühnenfeld» sollte doch endlich dem bezeichnenderen «Flur» Platz machen). Es ist sogar häufig ein Raum, der künstliches Licht verlangt. Ebenso ist es mit den Stellen, die den Vorhang wörtlich erwähnen, unsicher bestellt. Neuendorff hat, wie mir scheint, den Arras als normale Wandbekleidung (hangings) des Hauses und damit auch der Hinterbühne nicht genügend geschieden vom Curtain, der ja auch gelegentlich als Arras bezeichnet wird. Die verschiedene Befestigung ist angedeutet in «He takes up the Arras» gegen «He draws the Curtain». Nicht nur die Rückwand, sondern wohl auch die Seiten der Hinterbühne dürften mit dem Arras, der an einer Metallstange in etwas über Manneshöhe hängt, bekleidet gewesen sein. Einen Schluß auf die Ausstattung einzelner Theater mit Vorhang und Hinterbühne lassen die Bühnenweisungen leider nicht zu. Neuendorff scheidet zwischen Fällen, die eine Oberbühne hinter der Hinterbühne, und denen, die sie direkt über der Hinterbühne verlangen. Ich möchte glauben, daß in diesen letzteren Fällen zumeist der Flur statt der großen Hinterbühne eintreten kann. Jedenfalls aber bekommen wir eben immer eine Mehrzahl von Bühnenformen und selbst da müssen wir — z. B. mit Bezug auf die Eingänge — beträchtlich über die alten Bilder hinausgehen. Auch über die Fragen der Inszenierung und des Szenenwechsels ist noch immer nicht das letzte Wort gesprochen. Neuendorff hat einen ganz ungewöhnlich schweren Stoff zu bewältigen gehabt; daß er nicht zu lauter absolut sicheren Resultaten gekommen ist, liegt eben in der Vieldeutigkeit des Materials. Mit Bezug auf die äußere Form hätte ich etwas mehr Sicherheit gewünscht, aber er teilt diesen Mangel leider mit sehr vielen deutschen Abhandlungen im Gegensatz zu den englischen und amerikanischen.

Münster, Westf. Wolfgang Keller.

Sidney Lee, The French Renaissance in England, an account of the literary relations of England and France in the sixteenth century. Oxford, Clarendon Press, 1910. XXIV u. 494 S. 10s. 6d.

Vor einem Vierteljahrhundert hat C. H. Herford in einem noch heute unentbehrlichen Buch die literarischen Einflüsse Deutschlands auf England dargelegt. Die von Frankreich untersucht jetzt Lee, der als Hauptherausgeber des «Dictionary of National Biography» und als Vergleicher der Elisabethanischen Sonette mit ihren französischen Vorstufen auf diese Aufgabe glücklich vorbereitet war. Lee hat das Material so vollständig zusammengestellt, daß man die Ecken und Winkel auskehren muß, wenn man noch einige Nachlese aufbringen will; ich denke dabei an die Rätselliteratur mit den «Demandes Joyous», die aus dem Französischen übersetzt sind; an die Allegorien der Stände in den politischen Moralitäten, wobei Lyndsay die Einführung aus Frankreich besorgte (vgl. die Anm. S. 372); an die Romane Amadis und Palmerin und etliche kleinere Geschichten romantischer oder schwankhafter Art; an gewisse Spezialbeziehungen der Schotten, z. B. des Buchanan zu Bordeaux, des Knox zu Calvin. Es sind riesige Literaturgebiete, die wir mit Lee durchwandern, und indem er da und dort Einzelheiten übergeht, hält er das Auge um so fester auf die Hauptprobleme: die dichterische Verschiedenheit der beiden Völker in der Anlage und ihre Ausgleichung durch geistigen Verkehr. Lees Buch hat großen Wurf, und die Art der Ausführung zeigt den gereiften Kenner.

Ein großer Teil des französischen Einflusses bestand in Vermittlung. Die Lage des Landes zwischen Britannien einerseits, Italien und Deutschland andererseits kam dabei zum Ausdruck. Wenn es sich um die Aufnahme der Buchdruckerkunst vom Rhein herüber, oder um die Ausbildung des Sonetts vom Arno herauf handelte, beim Import des Blankverses und auch beim Siegeszug der helvetischen Reformation, immer war gallische Hilfe mit im Spiel. Selbst wenn Shakespeare die Fabel des Bandello-Brooke von «Romeo und Julia» dramatisch bearbeitete, wenn er Ariosts bürgerliches Lustspielmotiv von der Bianca in die «Zähmung der Widerspenstigen» einfügte, wenn er Stoffe aus Plutarch zu Tragödien ausweitete, macht uns Lee auf irgend eine französische Anregung aufmerksam. Manchmal war es wohl eher ein *postea* als ein *propter*. Man braucht aber nur zu bedenken, daß England bis 1558 Calais besaß, daß es zur Erlernung des Französischen die meisten Phonetikbücher beschrieb, daß die Hugenotten seine besten Bundesgenossen in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht waren, daß speziell Shakespeare nicht bloß französischen Dialog auf die Bühne brachte, sondern auch eine Reihe Wörter der Pariser Umgangssprache wie *gouts*, *antres*, *scrimers* gebrauchte, die kein früherer noch späterer Engländer als heimatliche verwendet (S. 274), und man wird zu möglichst weitgehendem Glauben in dieser Richtung geneigt.

Das Originalgut — soweit man in der Renaissanceliteratur von Originalität reden darf —, das über den Kanal kam, war teils formaler, teils reflektierender Art. Form in erster Linie pflegte die Plejade; von Ronsard, Baïf und ihren Freunden stammt das Beispiel zu den seltsamen Wörtern, den quantitierenden Metren, dem antikisierenden Stil, wodurch sich Sidney und Spenser bei aller Romantik ihrer Stoffe hervortaten. Im Gefolge der

Plejade wirkten Jodelle, Garnier u. a. für das klassizistische Trauerspiel. das die Gräfin Pembroke samt ihrem Kreis so gerne nach London verpflanzt hätte, wenn die Zuschauerschaft im «Theatre» und «Globe» dafür zu haben gewesen wäre. Lee zitiert aus Websters Vorwort zum «White Devil» 1612 ein offenes Wort dieser Richtung: Sollte jemand, sagt Webster, solchen Zuhörern die sentenzenreichste Tragödie darbieten, die je geschrieben wurde. nach allen Gesetzen der Kritik, in hohem Stil und mit lauter würdigen Personen, bereichert mit Chören, mit Leben und Tod im Munde des Boten — der Atem der *uncapable multitude* würde alles vergiften (S. 449 ff.). An der Seine gab der Hof den Geschmack an, an der Themse aber ließ sich das grobkörnige Volkstum nicht aus dem Geleise drängen und zwang seine Dichter, eine neue, romantische Dramenform auszubilden. — Die reflektierende Ader der Franzosen wirkte auf die Engländer durch Montaigne. für dessen Einfluß auf Shakespeare neue Versuchsbeispiele — ganz sichere zu erbringen ist überhaupt schwer — vorgelegt werden (S. 176 f.); durch Ramus, von dem nach Lee die Parole «Los von Aristoteles» zu Bacon gelangte; und durch Scaliger, der die Lehre von der Poesie als Naturnachahmung aufgebracht haben soll. In Übereinstimmung damit wurde auch die französische Prosa der Biographen und Chronisten wichtig für North. Hakluyt, Raleigh. Viel Salz und zugleich viel Brot haben sich die Landsleute Shakespeares vom südlichen Nachbar geholt. Damals wie heute wäre es töricht gewesen, den Wert französischer Kulturübertragung nach den leichten Reden zu bemessen, die gelegentlich über Pariser Tänze und Moden fallen.

Merkwürdigerweise war es Rabelais, obwohl er viel gelesen und auch von Shakespeare benutzt wurde — Holofernes! —, nicht gegeben, mit seinen Riesen- und Spottgestalten die englische Phantasie recht zu fesseln. Er galt für zu extravagant. Vergleicht man damit die lange Prozession von Gestalten, die aus Deutschland damals zu den Angelsachsen hinüberzogen und deren Dichtung befruchteten, der Narren auf Sebastian Brants Schiff. Eulenspiegel, Bruder Rausch und Pfaff vom Kahlenberg, Faustus, Fortunatus und Grobianus, oft in bescheidenster Einkleidung und doch wirksam durch Generationen, so fühlt man die Stammesgemeinschaft. Dem englischen Höfling und Gelehrten imponierte Paris; aber das volkstümliche Kirchenlied und Prodigaldrama flog aus Deutschland an. Calvin, der theokratische Logiker, organisierte die Puritaner; aber so lange es sich darum handelte. den großen Zorn gegen die Verderbnis Roms in die Massen zu werfen, waren die anschauliche Satire der Rheinländer und das grimmige Pammachiusdrama des Kirchmair beliebt. Unter solchen Umständen möchte ich nicht der Behauptung beipflichten, der französische Einfluß auf Shakespeares England sei mächtiger gewesen als der deutsche. Er war nur anderer Art, ging mehr auf die Form, ergriff daher höhere Klassen und beschäftigte mehr die Büchermenschen. Vom Osten wie vom Süden floß ein breiter Geistesstrom zu den Tudorleuten, und diese mögen sich im Hinblick auf die Früchte bei Shakespeare noch heute freuen, daß sie damals mit beiden Grenzvölkern in literarischer Allianz standen.

Berlin. A. Brandl.

H. A. Watt, Gorboduc, or Ferrex and Porrex. (Bulletin of the University.) Madison, Wisconsin, 1910. 97 S. 40 cents.

Mit «Gorboduc» beginnt die englische Tragödie. Ein steifes Stück, arm an Lebenswahrheit, kein Gegenstand der Nachahmung im Einzelnen, aber das erste Beispiel der Gattung, ein Pionier in technischer Hinsicht, der Führer einer langen Prozession von Trauerspielen. Darum geht der Poesiefreund an ihm vorbei; weder der schwache Vater, der dem jüngeren Sohn die eine Hälfte des Reichs überweist, noch die verliebte Mutter, die solches durchsetzt, noch die Söhne, die darüber in Streit geraten, fesseln unser Mitgefühl. Der Literarhistoriker aber studiert das Stück immer wieder mit größtem Interesse.

Watt hat es nach allen Seiten einer erneuten Prüfung unterworfen, und seine Schuld ist es nicht, wenn die Nachlese spärlich ausfiel. Er vermochte zu zeigen, daß der eine der beiden Verfasser, Norton, im Januar 1562/3 den Wunsch auf Regelung der Thronfolge, den das ganze Stück atmet, auch im Parlament vorbrachte (S. 39); die Tendenz tritt um so heller ins Licht, und zugleich die Überzeugtheit der Dichter, daß sie mit einem Drama klassischer Art am ehesten auf Elisabeth wirken könnten. Er hat nachgewiesen, daß der Einfluß des Seneca nicht bloß in der Stoffwahl, Moral und allgemeinen Stilisierung, sondern auch in einer Reihe von Einzelstellen fühlbar ist (S. 67 ff.). Er hat die Anwesenheit eines guten und eines schlechten Ratgebers bei Gorboduc und jedem seiner Söhne glücklich auf die Moralitäten zurückgeführt (S. 75) und die vor jedem Akt angebrachten Pantomimen auf die Hofaufzüge (S. 80). Dabei hat er sich durch die Suche nach frischen Ergebnissen nicht abhalten lassen, die Arbeit seiner Vorgänger Schritt für Schritt zu markieren. Die Schrift ist ein Muster vollständigen Studiums und gelehrter Dankbarkeit.

Berlin. A. Brandl.

Albert Feuillerat, John Lyly, contribution a l'histoire de la renaissance en Angleterre. Cambridge, University Press 1910. XII, 661 S. 12s 6d net.

Lyly hatte bisher noch nicht seine französische Monographie, umfassend Leben, Entstehungsgeschichte der Werke, Würdigung und Bibliographie, alles in einem stattlichen Bande beisammen. Feuillerat hat dies Buch geschrieben, aber nicht bloß um den Schöpfer des Shakespeare'schen Lustspielstils bei seinen Landsleuten in weiteren Kreisen bekannt zu machen, sondern hauptsächlich um die Lyly-Forschung zu fördern. Dabei hat er die vorzüglichen Arbeiten von Bond in dessen dankwürdiger Lyly-Ausgabe zwar sorgsam benutzt, aber sich nicht mit ihrer Umgießung in französische Sprache und Auffassung begnügt; überall war er bemüht, eindringliche Kritik zu üben, zu ergänzen, zu vertiefen; im Ringen mit einem guten Buch sollte ein noch besseres entstehen. Dies ernste wissenschaftliche Wollen macht die Leistung Feuillerats zu einer sehr erfreulichen Lektüre. Neues im groben Sinn des Wortes ist nicht viel herausgekommen; daran trägt das dürftige biographische Material die Schuld. Aber neue Feinheiten, Lichter

und Ausblicke finden wir auf Schritt und Tritt. Der Band gehört neben Bond auf das Bücherbrett des Anglisten. Nicht umsonst hat die Cambridger University Press den Verlag übernommen.

Auf drei Punkte hat Feuillerat besonders geachtet: auf die persönlichen Beziehungen des jungen Lyly, auf die Entstehung und Deutung seiner Lustspiele, auf die Vorstufen seines Euphues-Stils.

Persönliches: John Lyly war der Enkel des William Lyly, der die auf den englischen Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts herrschende Lateingrammatik geschrieben hatte. Er war überhaupt der Sproß einer Gelehrtenfamilie. Nichts Volkstümliches ist an seinem Wesen, seinen Dichtungen. An der Universität hat er sich nicht sehr praktisch aufgeführt, aber viel gelesen und manches Kapitel in den antiken Schriftstellern fast auswendig gelernt. Vom Londoner Hof erstrebte er Protektion, weil die Königin Elisabeth sich als Klassikerfreundin gab und ihre Günstlinge denselben Ton anstimmten. Er gewann das Ohr zweier hoher Herren, des Staatsministers Cecil und des Grafen Oxford; gewann auch eine Pension, machte aber mit seinen allegorisch-märchenhaften Komödien über Hofangelegenheiten nicht viel Glück. Er bekam eine Truppe Singknaben zu leiten und schrieb für sie eine Anzahl Stücke; aber zum *master of the revels* mochte ihn Elisabeth nicht machen, und als er ärgerlich wurde, entzog sie seiner Truppe die Spielerlaubnis. Obwohl er eine Erbin geheiratet hatte, scheint er die letzten Jahre so arm wie ein hilfloser Gelehrter gelebt zu haben. Sein Talent erschöpfte sich in Wortkunst; sein Euphuesroman schlug ein wegen seines Stils — niemand sagte je den Gestalten dieses Romans nach, daß sie lebten. Seine Komödien sind geistreich, philosophisch, satirisch, pastoral-tändelnd, kindlich-wundersam, aber nicht eigentlich poetisch. Feuillerat zeigt interessant, wie dieser Charakter seiner Dichtungen mit dem seiner Person übereinstimmt. Er hat auch die Testamente seiner Familienangehörigen ausgegraben und die Staatspapiere auf seine Tätigkeit hin durchsucht, aber viel ist daraus nicht zu lernen. Aus Plutarch, Ovid, Plinius, Cicero ist Lyly heraus zu konstruieren und in das klassizistisch schillernde Hoftreiben zu versetzen; dann wird er begreiflich.

An den Komödien hat Feuillerat seinen Scharfsinn nachdrücklich geübt. Er stellt neue Datierungen auf, und zwar mit Hilfe eines neuen, stilistischen Kriteriums: je mehr manierierte Redefiguren, desto früher sei ein Stück verfaßt. Hierbei bedient er sich der Listen von Child, «Lyly and Euphuism», und schließt bereits aus kleinen Prozentunterschieden, wie *Midas* 0.62 und *Mother Bombie* 0.47, daß jenes Werk früher, dieses später geschrieben wurde (S. 572). Er gibt neue Erklärungen, namentlich für Endymion, in dem er König Jakob von Schottland sieht (S. 169). Hier ist die Forschung wohl noch im Fluß. Sehr begierig war ich, wie Feuillerat *The Woman in the Moon* datieren würde, wegen der Verwandtschaft der Fabel mit Shakespeares «Verlorener Liebesmüh»; Bonds Ansatz 1591—93 schien mir reichlich spät; Feuillerat rät sogar 1591—95 (S. 582). Damit hängt es wohl zusammen, daß Feuillerat da, wo er die Einflüsse Lylys auf Shakespeare zusammenstellt (S. 586ff.), von «Verlorener Liebesmüh», das man nicht unter 1593 herabdrücken kann, schweigt. Ist übrigens der Anfangsmonolog Gloucesters in «Richard III.» *sur l'efféminement de la Cour* so, wie es hier ge-

schieht, von den Tiraden des Hephestion und Parmenion in Lylys Campaspe II, 2, IV, 3 abhängig zu denken? Ist Apemantus, der gröbliche Philosoph im Timon, wirklich *presque une réplique du Diogène de Campaspe?* Außer der allgemeinen Technik ist wohl die Szene in «Lustige Weiber» V, 2, wo die Elfen den Falstaff zwicken, der sicherste Beweis für Shakespeares direkte Abhängigkeit von Lyly.

Den Vorstufen des Euphues-Stils ist Feuillerat bis ins Angelsächsische und Altgriechische nachgegangen, mit großer Gelehrsamkeit und immer noch mit dem Gefühl, nur Proben zu geben. Der volle Euphuismus, der außer den Parallelen und Gegensätzen noch die *unnatural natural history* umfaßt, scheint aber doch erst mit Pettie (Jahrbuch XLV 422) in die Erscheinung zu treten, wie Köppel 1892 (in der Bibliographie summarisch zitiert) gezeigt hat.

Zahlreiche andere Fragen sind von Feuillerat noch berührt, z. B. Lylys Abhängigkeit von den Italienern, wobei gegen Schücking polemisiert wird (S. 320ff.); seine Verstöße gegen antike Geschichte und Mythe, wobei die Möglichkeit absichtlicher Mythenbildung mit Recht offen gehalten wird (S. 425ff.); seine beschränkte und bedingte Aufrichtigkeit (S. 70, 74, 91); seine Abhängigkeit von Ovid, seine Beziehungen zu Harvey u. dergl. Sehr schätzbar sind viele Bemerkungen über seine Technik, angenehm die chronologisch geordnete Mitteilung des gesamten biographischen Materials im Anhang. Ein genaues Register erleichtert die Suche. Feuillerat, als Herausgeber der Rechnungsbücher von Londons Hoftheatern bereits rühmlich bekannt, hat sich mit dieser Studie gründlich in die Elisabethliteratur hineingearbeitet, und wir dürfen hoffen, daß namentlich seine Kenntnis der englischen Archive uns auf diesem Gebiete noch viel Gewinn bringen wird.

Berlin. A. Brandl.

Paul Reyher, Les Masques Anglais. Étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512—1640). Paris, Hachette, 1909. X u. 563 S.

Seit Beginn dieses Jahrhunderts haben uns französische Forscher zu wiederholten Malen mit überaus wertvollen Beiträgen zur Geschichte des englischen Dramas bedacht. Neben, vielleicht sogar vor Castelains trefflichem Buch über Ben Jonson und Feuillerats hochwichtiger Dokumentensammlung zur Geschichte des Office of the Revels ist das vorliegende Werk rühmend zu nennen, dessen Gegenstand sich vielfach mit den Themen der genannten Bücher berührt.

In fortreißender, geistsprühender Darstellung werden uns hier ausgereifte Früchte jahrelanger Arbeit, ernster Vertiefung in schwer zu erschließende Quellen vorgelegt. M. Reyher hat seine Materialsammlung begonnen, als H. A. Evans' Blütenlese aus den englischen Maskendichtungen vorlag, also nach 1897 und vor dem Erscheinen meiner «Englischen Maskenspiele» (Oktober 1901). Da ich seit 1898 mich mit dem Gegenstand befaßte, haben wir eine Zeit lang nebeneinanderher gearbeitet, ohne daß der eine von den Plänen des andern wußte. M. Reyher ist acht

Jahre später fertig geworden als ich, obwohl er im wesentlichen seinen Gegenstand von denselben Seiten anfaßt: Ursprung der Maske, deren Personal, das literarische Element der Spiele, die Dekorationen, das Kostüm, Musik und Tanz. Schon daraus geht hervor, daß er sorgsam Schritt für Schritt seinen Weg durch das riesige und weitverstreute Material suchte, daß er von meinen Aufstellungen nichts unbesehen und ungeprüft übernahm; es gereicht mir zur besonderen Genugtuung, daß meine Arbeitsweise und meine Ergebnisse vor einem so unparteiischen und streng nachprüfenden Richter bestehen konnten. Nicht allzu oft widerfährt ja dem Literarhistoriker das Heil, sein Werk von einem zweiten begutachtet zu sehen, dessen Studien genau in denselben Grenzen sich bewegen, und wenn der später Kommende in dem einen oder anderen Punkte verschiedener Meinung ist oder, auf den Ausführungen seines Vorgängers weiterbauend, zu neuen Aufstellungen gelangt, so freut man sich doppelt dieses gedeihlichen und fruchtbaren Wettstreits.

M. Reyher hat sich durch das Erscheinen meines Buches keineswegs verstimmen oder entmutigen lassen, sondern frisch weiter gearbeitet und, wie er in der Einleitung ausdrücklich bemerkt, den Vorteil, daß ihm durch Soergel, Evans und mich die Wege einigermaßen gebahnt, die Vorarbeiten etwas erleichtert waren, zu einer Vertiefung seines Buches nach einer ganz bestimmten Seite hin sich nutzbar gemacht, nämlich zu einer Besprechung der Maskenspiele im großen Zusammenhange der kulturellen und soziologischen Verhältnisse, wobei er sich von der richtigen Voraussetzung leiten ließ, daß die Vergnügungen eines jeden Zeitalters ein zuverlässiger Wertmesser seines Geschmackes und seines ethischen Standpunktes sind.

Andererseits sehen wir die höfischen Ballette aufs engste mit der Kunst- und Literaturgeschichte jener Zeit verknüpft, denn M. Reyher ist sich wohl bewußt, daß eine Geschichtschreibung dieser Gattung losgelöst von der dramatischen Dichtung oder von dem Entwicklungsgang der bildenden und rezitierenden Künste ein Unding wäre. Wie feste Richtlinien er durch solche Gesichtspunkte gewann, wird aus der folgenden gedrängten Übersicht seiner Ergebnisse hervorgehen.

Im ersten Kapitel, S. 1–13, beschäftigt sich M. Reyher mit den Festlichkeiten, welche vor dem Aufkommen der festen Maskenform am englischen Hof in Schwang waren, mit den «mummings» und «disguisings». Er kam hier nicht in die Lage, das von mir gesammelte Material zu vermehren, aber alles wurde gewissenhaft nachgeprüft und zum Teil durch neue Belege gestützt, welche des Verfassers Belesenheit und seinen Spürsinn in bestem Lichte erscheinen lassen. Auch er erblickt die ersten Zeugnisse für höfische Maskeraden in den schon vom alten Warton ihrer Bedeutung nach erkannten Stellen der Garderobenrechnungen Eduards III. aus den Jahren 1347–1349 und äußert an dem halbdramatischen Charakter dieser Unterhaltungen, an ihrer szenischen Aufführung innerhalb des Schlosses Guildford keinen Zweifel, obwohl Chambers (The Mediaeval Stage I 392f.) in dieser Richtung zur Vorsicht mahnte und den Ausdruck «ludi» ganz allgemein als «Unterhaltung, höfische Festlichkeit» verstanden haben wollte. Neuerdings versuchte Arthur Beatty (Mod. Lang. Rev. IV 474ff.) den meines Erachtens mißlungenen Nachweis zu führen, daß die an

der erwähnten Stelle beschriebenen Kostüme nicht für Maskeraden im Schlosse, sondern für Tourniere außerhalb desselben bestimmt waren.

Gut herausgearbeitet sind dann im zweiten Abschnitte des ersten Kapitels die Unterschiede zwischen den durch die Ausdrücke *mumming* (*mommerye*), *disguising*, *maske* nicht immer sonderlich scharf auseinandergehaltenen Vergnügungen, und hier hat der Verfasser mit glücklicher Hand manche unbeachtete Stelle aufgedeckt, welche geeignet ist, neues Licht auf die Wesenheit dieser Formen bürgerlicher und höfischer Lustbarkeit zu werfen; so erwiesen sich die einschlägigen Kapitel der Arrêts d'Amour (Arresta Amorum) sehr ergiebig und beweiskräftig.

Mit guter Einsicht und Überlegung hat M. Reyher auch die öfter berührte Frage behandelt, wie der als Gewährsmann für die hochentwickelten Hoffeste unter Heinrich VIII. unschätzbare Geschichtsschreiber Hall dazu kam, eine von den früheren Aufführungen kaum sich abhebende Maskerade des Dreikönigstages 1512 plötzlich mit dem neuen Terminus *Maske* zu bezeichnen und sie anscheinend als ganz neue, italienische Form hinzustellen. Zu meiner Befriedigung erblickt M. Reyher so wie ich einen neuen Zug dieser Aufführung in den langen und weiten Maskenkleidern der Tänzer und in deren Kapuzen (*masking whoodes* an einer anderen Stelle Halls). Daran war ja nach den von mir (Maskenspiele S. 67) ans Licht gezogenen Posten aus den Rechnungen des Master of the Revels nicht zu zweifeln, und M. Reyher vergleicht diese Kostüme ganz passend mit den noch heute gebräuchlichen, aus Italien stammenden Dominokleidern der modernen Maskenbälle. Auch darin stimmt mir der Verfasser zu, daß trotz der Hinweise auf italienischen Ursprung diese ersten Maskenzüge keinesfalls geradenwegs aus Italien ihren Weg nach England fanden, sondern vielmehr auf dem Umweg über Frankreich eingeführt wurden[1]). Ferner macht er mit Recht aufmerksam, daß die freie Konversation zwischen den Maskierten und den Damen aus dem Publikum sowie die Teilnahme der letzteren an den Tänzen ein Merkmal der späteren Form bildet (vgl. meine Maskenspiele S. 70); er hat auch eine sehr ansprechende Erklärung für den scheinbaren Widerspruch gefunden, daß nach Hall gerade jene Damen, welche den Hergang bei den Maskenzügen schon kannten, die Aufforderung zum Tanz ablehnten: unter dem Deckmantel der Maskenfreiheit waren die Damen oft durch sehr freie Gespräche belästigt worden, die Maskerade diente ferner nach dem Zeugnis zahlreicher Schriftsteller häufig zur Anknüpfung von Liebesintriguen, und jene Frauen, welche von dieser Gepflogenheit der Höflinge wußten, lehnten offenbar ab, um sich nicht allzu ungezwungenen Annäherungen und allzu deutlichen Reden der Maskierten auszusetzen. Gegen diese durch treffliche Belege gestützte Erklärung der Stelle Halls gebe ich gern meine eigene auf, welche dahin ging, daß die Weigerung der erfahrenen Damen nur scheinbar war, und daß es zum guten Ton gehörte, sich über das Erscheinen der vermummten Herren überrascht zu stellen.

Noch ein zweites Mal hat sich M. Reyher mit meiner Erklärung der sogenannten italienischen Maske vom 6. Januar 1512 auseinandergesetzt

[1]) Anders urteilt Cunliffe, Italian Prototypes of the Masque and Dumb Show (Publ. Mod. Lang. Assoc. of America, XXII, 140ff.).

und zwar recht weitläufig im Anhang I, wobei er mir (S. 493) allerdings mit Unrecht ein Versehen betreffend die Kleidung der am Sonntag vor Fastnacht 1510 auftretenden Türken und Russen in die Schuhe schiebt: ich habe nicht behauptet, daß diese Masken kurze Röcke trugen, sondern daß neben ihnen noch Vermummte in kurzen Kleidern auftraten, zu welchen ich die langen, dominoartigen Hüllen der italienischen Maske in Gegensatz stellte (vgl. Maskenspiele S. 66). Auch war ich nicht so leichtsinnig, den Entstehungsort der Miniaturen im Codex 264 der Bodleiana unberücksichtigt zu lassen, sondern konnte S. 3 die Autorität Paul Meyers für die Geschichte der Handschrift auf englischem Boden anführen.

Im zweiten Kapitel hat M. Reyher aus zahlreichen Quellen eine höchst lebendige und anschauliche Beschreibung der Vorbereitungen zu einer der großen Maskenaufführungen des englischen Hofes zusammengestellt und den Hergang bei der Vorstellung selbst in lebhaften Farben geschildert. Nicht nur das zahlreiche und bunte Personal einer solchen Maske wird lebenswahr gezeichnet, sondern auch das Publikum mit breiten Pinselstrichen uns vor Augen gestellt, wie es sich in ungezügelter Schaulust um Zutritt zu den Spielen bewirbt.

Ergiebiger als dieses zweite Kapitel, aus welchen wir kaum etwas Neues erfahren, ist das dritte. Hier stellt sich der Verfasser die Aufgabe, die an der Vorbereitung und Darstellung der Maskenspiele beteiligten Persönlichkeiten in ihrem oft überaus mühevollen Wirken zu beobachten. Wie in meinen Maskenspielen wird auch in dem Buche Reyhers in erster Linie der Lord of Misrule, jener sonderbare Vorläufer des Master of the Revels in seiner Eigenart gekennzeichnet, sodann dieser letztere Hofbeamte selbst und sein Departement mit ausgezeichneter Sachkenntnis uns vorgeführt. Die mannigfaltigsten Quellen sind hier wie in anderen Kapiteln bis auf den Grund ausgeschöpft und der Verfasser hat selbstverständlich die ausgezeichnete Urkundensammlung seines Landsmannes Feuillerat (Documents relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth. Louvain, 1908; von mir angezeigt Beiblatt 19, 193ff.) mit großem Nutzen herangezogen, während ihm die Verarbeitung dieses ungeheuren Materials durch Feuillerat selbst noch nicht zugänglich war. (Le bureau des menus-plaisirs et la mise en scène à la cour d'Elizabeth. Louvain 1910.) Von älterer Literatur über den Gegenstand scheinen W. Brays «Observations on the Christmas Diversions formerly given by the Lord of Misrule and on the King's Office of Revels and Tents» (Archaeologia XVIII, 313ff.) nicht benützt zu sein, wogegen Halliwells «Collection of Ancient Documents respecting the Office of Master of the Revels from the Manuscripts formerly in the Haslewood Collection» (London 1870), ein Privatdruck von elf Exemplaren (davon eines in der Guildhall Library zu London), schon von Feuillerat herangezogen wurde.

Von dem Stabe des Master of the Revels, bzw. des Lord Chamberlain, an welchen nach und nach viele der Befugnisse des erstgenannten übergingen, erwecken die Bühnenarchitekten, Maler und Dekorateure die besondere Aufmerksamkeit M. Reyhers; finden wir doch unter ihnen Namen wie Hans Holbein und Inigo Jones. Die Wirksamkeit des letzteren schildert M. Reyher noch in anderen Kapiteln; an dieser Stelle entnehmen wir

seinen Bemerkungen über diesen vielseitigen Mann mit besonderer Befriedigung, daß die Veröffentlichung der vielen Hundert zu Chatsworth aufbewahrten und von mir wiederholt herangezogenen architektonischen und Kostüm-Zeichnungen des Meisters nahe bevorzustehen scheint. (Vgl. noch Rhys, The Masques of Inigo Jones, Nineteenth Century, Bd. 54.)

Auch die Vertreter anderer zur Verherrlichung der Maskenspiele herangezogener Künste hat M. Reyher in ihrer Tätigkeit genau geschildert, so die Tanzmeister, die Musiker, Sänger, Schauspieler[1]), an deren Stelle nur selten dilettierende Hofleute erscheinen. Ebenso erschöpfend wie die berufsmäßigen Darsteller, Verfasser und Vorbereiter der Spiele werden sodann die Maskentänzer von Rang uns vorgeführt, die Masquers im eigentlichen Sinne des Wortes, und der Verfasser weiß mit viel Geschmack die trockenen Verzeichnisse der mitwirkenden adeligen Herren und Damen zu beleben, so daß diese Dokumente eine Sittengeschichte jener Zeit in nuce ergeben.

Um ihre Anerkennung als literarische Gattung hatte, wie M. Reyher im dritten Kapitel, dem umfangreichsten und vielleicht dem besten des ganzen Buches, richtig hervorhebt, sehr lange Zeit zu kämpfen, denn das Publikum hielt sich weit mehr an die Pracht der Ausstattung und bewunderte in erster Linie die gemessenen Tänze der Grand Masquers sowie die grotesken Sprünge der Antimasquers. Erst allmählich sicherte sich das gesprochene Wort einen Platz in den Hoffestlichkeiten und diente zunächst nur der Einführung und Vorstellung des Maskenzuges oder, um an hohen Festtagen Glückwünsche anzubringen, den hohen Herrschaften Schmeicheleien zu sagen.

Mit großer Sorgfalt ist dann der Verfasser der weiteren Entwicklung der Maskenrede nachgegangen, wie ich sie schon in meinem Buche festgelegt hatte, und weiß auch die Zusammenhänge der Maskeraden mit den vollwertigen dramatischen Aufführungen des beginnenden 16. Jahrhunderts aufzudecken. Mit Recht verweist er in dieser Hinsicht auf die Wichtigkeit der zur geplanten Begegnung zwischen Elisabeth und Maria Stuart (1562) vorbereiteten Aufführungen, welche einen nicht sonderlich geschmackvollen Versuch darstellen, eine Moralität alten Schlages mit einer Maske der neueren, sogenannten italienischen Richtung zu verbinden. So ungeschickt diese Verquickung auch ausfiel, so bleibt sie doch im Grunde genommen auch für die Maskenspiele der Blütezeit Richtung gebend und der Verfasser hat gezeigt, daß selbst Jonson etwa in Hymenæi noch auf der alten Form der Moralität basiert, daß ferner in den ausgebildeten Masken des 17. Jahrhunderts, ja selbst in den letzten eigentlichen Maskenspielen noch vielfach moralische Eigenschaften wie Geiz, Verleumdung, Einigkeit auftreten. Auch die Nachwirkungen der Mysterien und der mittelalterlichen Form des Streitgedichtes sind in den Maskenspielen noch lange zu verspüren. Von modernen Gattungen wurden, wie gleichfalls in meinen Maskenspielen aufgezeigt, die Entertainments für die Ausbildung der höfischen Masken von Wichtigkeit, jene Gelegenheitsstücke, mit welchen man die Person des Herrschers auf den Landsitzen des hohen Adels zu begrüßen pflegte. Ver-

[1]) Vgl. Dekker, Epistle Dedicatorie in «Dekker his Dreame» 1620. Anglia XXXII 72: «If Lords be in the Grand Masque, in the Antimasque are Players».

dienst des Verfassers ist es auch, die Beeinflussung der aufstrebenden Maskenform durch höfische Dramen wie Peeles Urteil des Paris oder einige Stücke Lylys festgestellt zu haben. In der Tat sind die Zusammenhänge von den deutlichsten: das Hinarbeiten auf gewisse Effekte, die Art der Einführung handelnder Personen, die Einschaltung von Liedern und Tänzen, die geschickt angebrachten Schmeicheleien, alles das hat die Maske von den mythologischen Schlüsselstücken der beiden genannten Dichter lernen können. Im übrigen findet der Verfasser keinen Platz, um die Anleihen der Maske beim großen Drama des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts aufzudecken, wie er sich auch bei der Besprechung der literarischen Tradition außerhalb der Bühnenstücke auf die Hervorhebung der bedeutenden Einwirkung Spensers mit seiner Faerie Queene beschränken muß.

Mit ziemlich kurzen Bemerkungen über die Stellung der Maske von Grays Inn (1595) und Daniels Vision of the twelve Goddesses[1]) in der Entwicklungsgeschichte der Spiele leitet M. Reyher zum Höhepunkt der ganzen Gattung hinüber, zu den kleinen Dramen Ben Jonsons, dessen reife Meisterschaft er mit Verständnis und wohltuender Begeisterung preist.

Über die Komposition der Maske hat der Verfasser im ganzen nicht viel Neues zu sagen. Er verweist auf meine Szenarien und ist auch in der Geschichte der für die Ausbildung der Form so wichtigen Antimaske[2]) über meine Aufstellungen kaum hinausgegangen. Nur die auffallende Berührung der getrennten Auftritte von Grotesktänzern seit der Maske Beaumonts von 1613 mit den gleichzeitigen französischen ballets de cour hat M. Reyher nachgetragen und sehr schön gezeigt, wie Meister Jonson sich gegen diese Art, die Antimaske auf die Szene zu bringen, solange als möglich sträubte und sie erst 1631 in Love's Triumph through Callipolis und in Chloridia durchführte.

Die beiden letztgenannten Masken gaben bekanntlich Anlaß zum vollständigen Bruch des Dichters mit dem ihm bei der Vorbereitung so vieler Masken beigeordneten Architekten Inigo Jones, und der Verfasser hat das Verhältnis dieser beiden bedeutenden und selbstherrlichen Männer größtenteils im engen Anschluß an meine Arbeit des näheren geschildert. Einen wertvollen Nachtrag zu meiner Darstellung dieser für Jonson schließlich so verhängnisvoll verlaufenden Auseinandersetzungen bringt M. Reyher in einem anderen Kapitel (S. 407).

Über die letzten Masken unter Karl I., die ziemlich unbedeutenden Werke eines Townsend, der eines seiner beiden Stücke, wie ich schon Maskenspiele S. 199 bewies, einfach aus dem Französischen übersetzte, dann über die Erzeugnisse Shirleys, Carews und Davenants kann sich der Verfasser mit Recht ganz kurz fassen. Reyhers Erläuterungen zu diesen Denkmälern bestätigen nur die von mir gemachte Beobachtung, daß die überwuchernde Antimaske und die immer mehr in den Vordergrund tretende Prachtentfaltung das von Jonson jederzeit im Auge behaltene Gleichgewicht,

[1]) Eine Sonderausgabe dieser Maske hat E. Law, London 1880, veranstaltet.

[2]) Hierzu noch W. Y. Durand, A Comedy on Marriage and some Early Anti-Masques, March 5, 1565. (Journal of English and Germanic Philology, VI 412 ff.).

die Einheitlichkeit der Maskenform vollständig zerstören, und daß diese schließlich aufhört, zu den literarischen Gattungen zu zählen.

Aber wenige Monate nach Shirleys und Carews Masken schenkte Milton (1634) der Welt jenes Werk, an welches man heute in erster Linie, selbst vor Jonsons Dramoletten denkt, wenn der Gattungsname «Maske» genannt wird. Zum Unterschied von meiner Auffassung erblickt Reyher im Comus ein echtes Maskenspiel und hat seine Ansicht mit viel Geschick und Geist verteidigt. Die Beobachtung, welche mich bestimmte, den Comus in meinem Buche unberücksichtigt zu lassen und ihn nicht den echten Maskenspielen beizuzählen, ist Reyher nicht entgangen: ich erblickte einen wesentlichen Unterschied zwischen einer Maske Jonsons und der zu Ludlow aufgeführten darin, daß in der letzteren die stummen Maskentänzer nicht vorkommen, sondern vielmehr Personen die Reigen aufführen, welche früher handelnd und redend aufgetreten waren. Nun hat Reyher eingewendet, daß ja in Gypsies Metamorphosed genau dasselbe Verhältnis vorliegt und daß sogar der Gegensatz zwischen Antimaske und Hauptmaske im Comus sich wiedererkennen läßt. Ich muß gestehen, daß diese Beobachtungen mir ausschlaggebend scheinen und für die Einbeziehung des Comus in eine Geschichte der Maskenspiele sprechen.

In einem zweiten Abschnitt des vierten Kapitels betrachtet M. Reyher das Personal der Antimasken von der soziologischen Seite und macht es sich zur Aufgabe, die mannigfachen Charakterfiguren, deren Auftreten meist nur durch ein Wort angedeutet erscheint, vor unseren Augen neu zu beleben. Vielleicht hat er für keinen Teil seines trefflichen Buches die zeitgenössischen Quellen so tief angebohrt und sie so reichliche Auskünfte sprudeln lassen. Die Tagebücher, Briefwechsel, Balladen, Pamphlete, Werke der Essayisten und der sogenannten Character-writers, der Satyriker und dramatischen Schriftsteller, besonders der Lustspieldichter, alles macht sich der Verfasser zunutze, um die weniger ehrbare als lustige Gesellschaft der Antimaske vor unseren Augen wiedererstehen zu lassen. Wir zögern nicht, diese Behandlung des englischen Maskenspieles im weiten Rahmen der sozialen und kulturellen Erscheinungen als einen der großen Vorzüge dieser Arbeit hervorzuheben.

Ebenso genau achtet Reyher im dritten Abschnitt des vierten Kapitels auf die zahlreichen Anspielungen in den Maskeraden älterer und neuerer Form und beweist eine staunenswerte Vertrautheit mit den Ereignissen im staatlichen Leben Englands wie nicht minder mit den keineswegs weltbewegenden Vorgängen am englischen Hofe. Es ist leider unmöglich, auch nur annähernd anzudeuten, welche außerordentliche Fülle von Belehrung in diesen Blättern enthalten ist, die zu den verdienstlichsten des ganzen Buches gehören und das Verständnis mancher Maske von einer ganz neuen Seite erschließen.

Den Beschluß des vierten Kapitels macht eine wohlgelungene Abhandlung über die Verpflanzung der Maske in das große Drama. Zunächst verschafften ihr offenbar geschäftliche Rücksichten Eingang in die Schauspielhäuser des Volkes und die Dichter beabsichtigten durch Einschaltung von Maskenzügen das Publikum anzulocken, welches von der Pracht und Herrlichkeit höfischer Feste soviel gehört hatte und nun in bescheidenen

Grenzen etwas ähnliches sehen konnte. Dem Dramatiker waren sie nicht unwillkommen als Ruhepunkte der stark in Anspruch genommenen Aufmerksamkeit seiner Zuschauer; sie boten ferner reichliche Gelegenheit zur energischen Förderung der Handlung, sei es, um die Annäherung eines Liebespaares zu vermitteln (Heinrich VIII., Romeo), sei es, um Verschworenen den Zutritt zu ihrem Opfer zu erleichtern (Shirley, The Cardinal). Aber man hat nicht nur in Nachahmung der höfischen Maskeraden ähnliche Szenen in das ernste Drama eingeführt, sondern scheute sich auch nicht, ganze Ballette des Hofes gekürzt oder parodiert auf die Volksbühne zu bringen.

Nach dieser ergebnisreichen Betrachtung der literarischen Seite des Maskenspieles wendet sich Reyher im fünften Kapitel den anderen Elementen der höfischen Festspiele zu und bespricht zunächst deren Ausstattung, welche ja vielfach dem gesprochenen und gesungenen Worte Eintrag tat, die rezitierenden Künste ganz und gar überwucherte und schließlich den Verfall der Gattung herbeiführte.

Wie in allen anderen Abschnitten geht M. Reyher auch hier höchst gewissenhaft zu Werke und schildert zunächst die Schauplätze der Maskenfeste, gibt oft eine regelrechte Baugeschichte der bisweilen nur provisorisch errichteten masking houses, um dann in einem zweiten Abschnitt zur Schilderung der Dekorationen überzugehen. Er beginnt mit den Pageants, wie man sie mindestens seit dem 14. Jahrhundert bei festlichen Gelegenheiten gesehen hatte, überblickt sodann die schwerfälligen Ausstattungstücke der disguisings und den geringen Dekorationsprunk, welcher unter der sparsamen Elisabeth entfaltet wurde[1]). Erst unter den Stuarts werden die Künste des Szenenmeisters, des Dekorateurs und Theatermalers wieder in ausgedehnterem Maße in Anspruch genommen; sie erreichen in den Händen des vielseitigen Inigo Jones eine Ausbildung, welche unser Erstaunen erweckt. Namentlich angesichts der beiden im Ms. Lansdowne 1171 erhaltenen Bühnenpläne zur Aufführung der Salmacida Spolia kann man dem Genie des sonst nicht sonderlich sympathischen Jones seine Bewunderung nicht versagen. Ich habe in meinen Maskenspielen auf die Wichtigkeit dieser ganz einzigartigen Zeichnungen für die theatergeschichtliche Forschung hingewiesen, auch eine von ihnen wiedergegeben (S. 236) und freue mich nun, diesen Grundriß sowie den Aufriß zur Ausstattung derselbe Maske und einen Entwurf zur Szenerie des Schäferspieles Florimene in musterhafter Wiedergabe bei Reyher zu sehen.

Nicht minderer Glanz wurde bei den Kostümen entfaltet; Reyher hat alle diese Kleiderpracht gewandt geschildert und versteht es auch in diesem sechsten Kapitel, das von der Kunst des Schneiders handelt, höhere Gesichtspunkte hervorzukehren. Ein Haupterfordernis bei allen Maskenaufführungen war es, daß die handelnden Personen sogleich in ihrer Eigenschaft als Götter, Halbgötter, allegorische Wesen richtig erkannt wurden; es erhebt sich daher die Frage, inwieweit die Dichter und Ausstatter der Ballette dieser Anforderung gerecht geworden sind.

---

[1]) Vgl. Helmholtz-Phelan, The Staging of the Court Drama to 1595 (Publ. Mod. Lang. Assoc. of America, XXIV.)

Ein anderes geschickt gestelltes und gut gelöstes Problem betrifft die Rolle der Tradition bei der Bekleidung des Personals, und Reyher konnte für die Typen aus dem klassischen Altertum auf verbreitete und von den Maskendichtern und ihren Helfern fleißig ausgeschöpfte Werke wie die Iconologia des Cesare Ripa oder die Mythologia des Noël Conti hinweisen, andererseits, was die Ausstaffierung der allegorischen Gestalten betrifft, auf den breiten Strom der Überlieferung, der schon im Altertum seinen Ursprung nimmt, im Mittelalter durch zahlreiche Zuflüsse vermehrt wird und durch den Roman de la Rose das Gebiet der gesamten europäischen Literatur befruchtet.

Unter den Künsten, welche das höfische Ballett naturgemäß heranziehen mußte, nimmt auch die Musik einen hervorragenden Platz ein, und Reyher hat ihr gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Ihre Rolle bei den Hoffestlichkeiten wird mit der gewöhnlichen Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit studiert, und wie in meinem Buche sind die Gelegenheiten zur Verwendung von Instrumental- und Vokalmusik gesondert, die Verteilung von feierlicher und charakterisierender Musik aufgedeckt worden. Wichtige Schritte zur Entwicklung der dramatischen Musik sind innerhalb der kleinen Gattung des Maskenspieles geschehen: musikalischer Dialog, melodramatische Begleitung ist seit Beginn des 17. Jahrhunderts nicht selten, endlich dringt der rezitativische Stil ein und ganze Masken werden von nun ab gesungen. Der Verfasser verkennt nicht die Bedeutung dieser Neuerungen für die Ausbildung der Oper.

Im vorletzten Kapitel kommt Reyher zur Behandlung jener Fertigkeit, die im Grunde genommen doch im Mittelpunkte aller höfischen Maskeraden steht. Denn, einen so breiten Raum auch die zu Hilfe gerufenen Schwesterkünste einnehmen mögen, das Endziel der Maskenfeste ist doch der Tanz, und so rechtfertigt es sich von selbst, wenn Reyher sich in die Literatur dieses Gegenstandes vertieft und die Art der bei Hofe beliebten Tänze bestimmt, die galliardes, coranti, levalti, voltes, branles vor uns aufleben läßt, welche als *old measures* den eigens erfundenen und komponierten *new measures* der Hauptmaskierten und den wilden Tänzen der Antimaskers gegenüberstehen.

Als würdigen Abschluß seines groß angelegten Buches bietet Reyher im neunten Kapitel eine Übersicht der späteren Schicksale des Maskenspieles. Der Verfall der festen Form machte sich schon um 1640 nur zu deutlich bemerkbar, und wenn auch das Verbot dramatischer Aufführungen von 1642 und 1647 sich nicht auf die Masken erstreckte, so führten sie doch ein recht verborgenes Dasein in den Rechtsschulen und auf den Landsitzen der Adeligen. Aber der Versuch Davenants, der puritanischen Verfolgung ein Schnippchen zu schlagen und durch seine opernartigen Aufführungen die dramatische Kunst neu zu beleben, knüpfte vielfach an die alten Maskenspiele an, wenn auch diese selbst unter Karl II. zu gewöhnlichen Maskenbällen herabsanken. Hier schließt sich der Kreislauf: die Maskerade kehrt zur einfachen Form zurück, in welcher sie als «Italian Maske» am Hofe Heinrich VIII. Aufnahme gefunden hatte, ohne Dekoration, ohne sprechende Personen. Außerhalb des Hofes ist die alte Form zur Not noch hier und da in den Zwischenspielen der Londoner Theater zu erkennen,

im übrigen aber ist sie durch eine Gattung überholt, zu deren Entstehung und Entwicklung sie wesentlich beigetragen hatte, durch die Oper.

Seit dem Erscheinen des anregenden und verdienstvollen Buches von Reyher hat Ronald Bayne in der Cambridge History of English Literature (Bd. VI) einen Abriß der Geschichte des Maskenspieles veröffentlicht, seltsamerweise zusammen mit einer Darstellung des Schäferdramas, mit welchem die Maske herzlich wenig gemein hat. Ein neues Buch über die letztere Gattung aus der Feder J. W. Cunliffes ist seit Oktober 1907 angekündigt und soll in Neilsons Sammlung «The Types of English Literature» erscheinen. Der ausgezeichnete Kenner des Dramas wird sein Bestes geben müssen, um unseren geistreichen und gelehrten französischen Kollegen zu überbieten.

Prag. R. Brotanek.

R. Warwick Bond, M. A., Early Plays from the Italian, edited with essay, introductions and notes. Oxford, Clarendon Press 1911. CXVIII, 332 S. 7/6 net.

Der vorliegende Band bringt einen Neudruck von Gascoigne's «Supposes», von «Buggbears» und «Misogonus». Alle drei waren schon bisher zugänglich, die Supposes in Cunliffe's Ausgabe, die Buggbears von Grabau in Herrigs Archiv Bd. 98 ediert, den Misogonus hatten Brandls «Quellen» abgedruckt. Aber Bond zeigt, daß es möglich war, wesentlich über die Leistungen seiner Vorgänger herauszukommen. Sein Text zeugt von sorgfältiger Prüfung jeder Zeile, hat er es sich doch auch nicht verdrießen lassen angesichts von zahlreichen Schwierigkeiten in Misogonus und von Brandls Erklärung, daß er bei der Revision dieses Textes s. Z. während der Veröffentlichung behindert gewesen sei, eine neue peinlich sorgfältige Kollation vorzunehmen. In den Anmerkungen trägt der im elisabethanischen Drama ungewöhnlich erfahrene Verfasser eine Fülle von Material herbei, das zur Aufhellung undurchsichtiger Stellen dient, und sein Glossar gibt schließlich noch ein nützliches Verzeichnis veralteter Worte. Nicht minder gründlich ist die Einteilung, die die einschlägigen literarischen Verbindungen aufzeigt. Der Verfasser untersucht zunächst die Beziehungen der italienischen Renaissancekomödie zum antiken Lustspiel und die Entwicklung ihrer eigenen Form, d. h. namentlich die Entstehung ihrer selbständigen und Lieblingstypen, sowie gewisser stereotyper Mittel der Technik, die er von der antiken Komödie bis in das englische Lustspiel verfolgt. War gleich eine große Anzahl dieser Punkte schon behandelt und bekannt, so ist doch ihre übersichtliche Zusammenstellung und Neubearbeitung verdienstvoll. Bond geht dann auf das Verhältnis der Supposes und Buggbears zu den italienischen Originalen ein, wobei ihm deutsche Vorarbeiten zu Gebote standen. Auch er stellt, was schon früher bekannt, fest, daß Gascoigne sowohl die Vers- wie die Prosaversion von Ariosts Stück benutzte und betont, daß ihm die französische Übersetzung von J. P. de Mesmes offenbar unbekannt war. Da die Supposes für das «Taming of a Shrew»-Drama und damit auch für Shakespeare von grundlegender Bedeutung geworden sind, so widmet Bond auch diesen

Beziehungen einige Seiten. Seine Behandlung der Buggbears-Quelle ist deshalb in einigen wichtigen Punkten von früherer deutscher Arbeit abhängig, weil das einzige bekannte Exemplar der vom Buggbears-Autor benutzten Spiritata von Grazzini von 1561 sich in der Göttinger Universitätsbibliothek befindet. Aber auch hier kommt der Verfasser weiter als seine Vorgänger, indem er überall die literarischen Traditionen aufweist, in der sich die Zusätze dieser Bearbeitung bewegen. Interessant ist seine Vermutung aus der Einführung von Liedern, daß es sich hier um ein Stück für die Schule handelt. Nach einer inhaltreichen Betrachtung über die Metrik der frühen Komödie widmet Bond dann dem Misogonus seine Aufmerksamkeit, der im strengen Sinne nicht zu «early Plays from the Italian» zu rechnen ist, sondern zu den Erziehungsdramen gehört und höchstens einige Spuren italienischen Einflusses aufweist. Bond rollt denn auch vornehmlich das internationale lateinische Erziehungsdrama auf und beantwortet knapp und sachlich die Frage nach seinen wichtigsten Zusammenhängen.

Von besonderem Interesse ist die Behandlung der Autor- und Datierungsfrage. Die Supposes liegen für 1566 fest. Meine Auffassung, den Buggbears-Verfasser als Nacheiferer Gascoigne's anzusehen und sein Werk kurz nach 1566 anzusetzen, lehnt Bond mit der Begründung ab, daß er dann wohl auch in Prosa geschrieben hätte, er kommt aber mit gänzlicher Verwerfung einer von Dibelius ausgesprochenen Ansicht zu einem nicht weit entfernten Zeitansatz, nämlich 1564 oder 1565, den er aus der Metrik des Stückes lehrreich und einleuchtend begründet. Den Johannes Jeffere, der sich mit den Worten «scribebat hoc» am Ende des fünften Aktes verewigt hat, ist Bond geneigt, als Verfasser anzusehen.

Für den Misogonus verwirft Bond die von Fleay vorgeschlagene Autorschaft von Richard Edwards als unbegründet und erklärt, daß nur der Unterzeichner des Prologs Rychardes, oder Barjona, dessen Name am Ende steht, in Betracht kommen könnten.

Letzterer ist als Verfasser eines kurzen lateinischen Traktats von 1578 bekannt. Kittredge nahm Bariona als pseudonymes Anagram (Bar = Sohn des, iona = John > Jonson), Bond dagegen hält ihn für einen bekehrten Juden, der dem Bischof von Peterborough eine Stellung an der Schule von Kettering verdankte. Bei der Häufigkeit des Namen Richards andererseits ist eine genauere Feststellung hier schwer. Auch fallen für Bond eine Reihe Gründe mehr für Barjona ins Gewicht. Gleiche Schwierigkeiten bietet die Feststellung der Entstehungszeit. Während das Metrum auf die Jahre 1564—68 zu deuten scheint, spricht die Technik des Stückes für eine spätere Periode. Bond will nun die Gegensätze versöhnen durch die Annahme, daß etwa 1576 oder 1577 ein zehn oder zwölf Jahre früher entstandenes Stück umgearbeitet worden sei, wobei eine Reihe von Szenen vollkommen neu geschrieben wären.

So bietet das Bond'sche Buch eine große Fülle neuer, gut verarbeiteter und leicht zugänglich gemachter Forschungsresultate. Es ist übrigens kulturhistorisch interessant, daß diese Arbeit, wie Bond in der Einleitung bemerkt, dadurch erschwert wurde, daß es keine moderne englische Übersetzung irgend einer Komödie aus der italienischen Renaissance gibt.

Jena. Levin L. Schücking.

Lælia. A comedy acted at Queen's College, Cambridge, probably on March 1st, 1595, now first printed, with an introduction and notes by G. C. Moore Smith. Cambridge: at the University Press, 1910. XXVIII, 115 Ss. 3 s. 6 d. net.

It will seem scarcely credible in years to come that this play has had to wait more than three centuries for its first printing. But there is cause for congratulation that the University of Cambridge and the editor have at last made good the delinquency of English scholarship, and that the world can now read the play which has been called by Furness, Schelling, and others the immediate source of *Twelfth Night*. The results of Professor Moore Smith's thorough examination of the Ms. have been awaited with eagerness, and they are certainly noteworthy.

The rapid examination made by the authors of the descriptive catalogue of manuscript Latin plays (*Die Lateinischen Universitäts-Dramen Englands*. Shakespeare-Jahrbuch, xxxiv, 1898) had shown that *Lælia* is a translation and adaptation of *Gli Ingannati*. Moore Smith now shows that there was an intermediate step, the French translation, *Les Abusez*, by Charles Estienne. He casts great doubt upon the hitherto accepted dates for the production of *Lælia*, 1590 and 1598, and makes it probable that the play was produced in 1595. The results of his study of the relation of *Lælia* to *Twelfth Night* may best be summarized in his own words. «Probably ..... Shakespeare knew the story in different forms. We may imagine that he had been long acquainted with Riche's tale, but that the impulse to dramatize it came only after he had heard of the performance of *Lælia* at Cambridge in 1595. ..... He would see its resemblance to *Apolonius and Silla* in outline, but he would borrow a copy of *Gli Ingannati* or *Les Abusez*, another of *Gl'Inganni*, perhaps even a manuscript of *Lælia*, and draw some points from these to supplement what he found in Riche. In these plays he would at least find passionate scenes treated with a truth and power such as Riche was not master of, and perhaps most of all in *Lælia*.» If these results are not conclusive and leave a possible opportunity for further study, it is at any rate probable that we shall not get much closer to the facts. That Shakespeare used *Lælia*, it appears, is not demonstrable; but if he did not he must have used *Les Abusez* or *Gli Ingannati*, or both.

Amherst College. George B. Churchill.

Fucus Histriomastix. A Comedy probably written by Robert Ward and acted at Queen's College, Cambridge, in Lent 1623, now first printed with an introduction and notes by G. C. Moore Smith. Cambridge: at the University Press, 1909. XX, 105 Ss. 3 s. 6 d. net.

This is a less interesting and valuable play than *Lælia*, of a time subsequent to the death of Shakespeare. The investigations of the editor unfortunately still leave in considerable doubt the dates of its production and the authorship. It was acted twice, first probably in February or March, 1623, and again before King James, probably at Newmarket, perhaps a month

after the first production. Its chief interest to the student is its relation to the Puritan attacks upon the academic drama of the day. The bearer of the title-roll is a Puritan clergyman, an arrant hypocrite who attacks the drama publicly, but is secretly given over to vice and pleasure. The play is a bitter satire, in allegorical form, and throws much light on the University attitude toward the controversy about the stage. It is edited with Professor Moore Smith's usual care and fullness of reference to classical sources; but, as in the case of other plays in this series, the student would have profited if the editor had felt at liberty to offer fuller illustration in references to the drama and other literature of the day.

Amherst College. George B. Churchill.

Oscar Ballweg, Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von W. Wetz. Heidelberg 1909. 120 S. 3 M.

Diese Abhandlung füllt eine Lücke aus, indem sie eine Literaturgattung im Zusammenhang behandelt, über die bisher nur Monographien da waren. Leider war dem Verfasser Brandon's «Virtuous Octavia» (die kürzlich für die Malone Society [1910] neugedruckt worden ist), nicht zugänglich; auch Lady Carew's «Tragedy of Mariam the Fair Queen of Jewry» ist nicht herangezogen. Statt sehr gründlicher und ausführlicher Inhaltsangaben würde mancher eine nach systematischer Methode vorgenommene Charakterisierung der Technik vorgezogen haben. Es ist schade, daß methodische Muster, wie sie R. Fischers Buch über den Einfluß Seneca's an die Hand gibt, völlig unbenutzt gelassen werden. — Über den französischen Einfluß, der dieser ganzen Kunstgattung Bahn bricht, über den manchmal tendenziösen, immer lehrhaften Charakter der Stücke, sowie über das hohe soziale Milieu, dem sie ihre Entstehung verdanken, macht der Verfasser eine Reihe treffender Ausführungen.

Jena. L. L. Schücking.

Emil Wolff, Francis Bacon und seine Quellen. Von der philosophischen Fakultät (1. Sektion) der Universität München gekrönte Preisschrift. Erster Band. Bacon und die griechische Philosophie. [Literarhistorische Forschungen, herausg. von J. Schick und M. Frh. v. Waldberg, Heft 40.] Berlin, E. Felber, 1910. XXX u. 301 S. Preis 10 M., Subskriptionspreis 9 M.

Es ist schon oft darauf hingewiesen, wie sehr die Erneuerung der hellenischen Wissenschaft in der Renaissance auch für die Ausbildung der neuen positiven Wissenschaft — der «Science» im Sinne des englischen und französischen Sprachgebrauchs — im 16. und 17. Jahrhundert Anregung und Förderung bot. Von Nikolaus von Kues und Lionardo da Vinci

zu Galilei und Kepler und weit über diese hinaus bis zu Newton und Leibniz läßt sich der befruchtende Einfluß verfolgen, den das wie eine neue Entdeckung wirkende, insbesondere aus der hochentwickelten hellenischen Mathematik Richtung gewinnende erneuerte antike Denken auf die Entwicklung der modernen positiven Wissenschaft ausübte. Die Antike lieferte der neuen Forschung zunächst das wertvollste methodische Mittel, die Mathematik und mathematische Mechanik. Gewiß ist es keine Übertreibung, wenn M. Simon in einer Anzeige des ausgezeichneten Buches von E. Cassirer: «Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit» bemerkt, daß Galilei mit seiner Mechanik als Mathematik so eng an Archimedes sich anschließt, «als habe er bei ihm Kolleg gehört», und daß Keplers «Stella Martis» ohne die *Κωνικά* des Apollonius undenkbar sei (Südwestdeutsche Schulblätter 1907 Nr. 4). Aber auch die Grundstimmung, in der diese neue, mathematisch orientierte Methode der Naturbefragung und Naturerforschung allein gedeihen und Astronomie, Mechanik, Physik neu begründen konnte, war durch die Erneuerung des platonischen Denkens geschaffen, das die bloß sammelnde und klassifizierende Empirie zu überwinden die Kraft gab.

Am unverkennbarsten tritt all dieses bei den eigentlichen Baumeistern der neuen Wissenschaft zu Tage, einem Nikolaus von Kues, Kopernikus, Galilei, Kepler. Deutlich sieht man, wie sie mit ihren Denkprinzipien sowie mit den methodischen Hilfsmitteln, durch die sie das vielgestaltige, scheinbar so regellose Weltbild der unmethodischen Erfahrung wissenschaftlich zu bewältigen und die Natur als ein System quantitativ bestimmter Gesetze zu begreifen suchen, trotz alles Gegensatzes zu dem Inhalte des antiken Weltbildes doch zuletzt wieder in der Antike wurzeln. Aber auch bei solchen Denkern aus der Entstehungszeit der modernen positiven Wissenschaft, die nicht in platonischer Weise aus apriorischen Vernunftelementen die regulativen, richtunggebenden Maßstäbe des Forschens entnehmen, sondern mehr der reinen Empirie zugetan erscheinen, zeigt sich, welche Fülle von Anregungen auch sie der Tradition, insbesondere der antiken, verdanken. Von solcher Art ist der seiner wissenschaftlichen Bedeutung nach so viel umstrittene Verfasser des «Advancement of Learning» und des «Novum Organon», Francis Bacon. Ohne selbst zum Bau der neuen Wissenschaft brauchbare Steine zu brechen und zu bearbeiten — selbst seine Wärmetheorie ist doch von sehr zweifelhaftem Wert — hat er wie ein hochgeborener philosophischer Verwaltungsmann und Grand Seigneur geistvoll einen neuen Plan des Globus intellectualis entworfen und hat mit seiner Theorie der Induktion trotz aller Mängel und Einseitigkeiten derselben doch richtig ausgesprochen, was der Forschung Not tat, sollte sie zugleich zur Herrschaft über die Naturkräfte führen: die Einsicht in die wahren Bedingungen, von denen der Eintritt einer Erscheinung abhängt. Als großer Erneuerer sich fühlend — die «Instauratio magna» ist sein Ziel — sieht er von oben auf die anderen herab, nicht zum mindesten auf die Alten. Aristoteles ist ihm an einer bekannten Stelle des Neuen Organons (I 53—55) der Hauptvertreter der sophistischen Art des Philosophierens, Pythagoras und noch mehr Plato repräsentieren die «abergläubische Philosophie». Und doch ist auch bei Bacon das Verhältnis zur Antike, insbesondere

zur griechischen Philosophie, nicht bloß ein feindliches. Mehr als ihm wohl selbst bewußt, verdankt auch er eine Fülle von Anregungen der Antike.

Schon der Spürsinn früherer Herausgeber von Bacons Gesamtwerken und einzelner seiner Schriften — ich nenne Ellis, dessen Arbeit Spedding zum Druck brachte, Fowler und Reynolds — hatte für eine große Zahl von Bacons Zitaten die genauen Quellennachweise ermittelt und auch für manche seiner eigenen Ausführungen antike Vorbilder aufgedeckt. Mit großem Fleiß hat Emil Wolff diese Nachweise erweitert und, was die Hauptsache ist, alles in einen großen Zusammenhang gebracht. In sorgfältiger Detailuntersuchung — die gelegentlich freilich wohl ein wenig weit vom Thema abgeht — behandelt er das Verhältnis Bacons zur griechischen Philosophie in drei Abschnitten, von denen der erste Plato, der zweite Aristoteles und der dritte die übrigen griechischen Philosophen zum Gegenstande hat. Die Darstellung ist wohl disponiert. Freilich bedarf man zum unmittelbaren Einblick in den Zusammenhang des ausführlichen Inhaltsverzeichnisses, da innerhalb der drei Abschnitte die Darstellung selbst in ermüdender Weise ohne alle Gliederung von Einzelnem zu Einzelnem fortgeht.

Vor allem faßt der Autor Bacons Verhältnis zu Plato ins Auge. Treffend zeigt er, daß die platonische Denkweise auf Bacon nicht die prinzipielle Einwirkung ausgeübt hat, wie auf Galilei und Kepler — ein Heranziehen von E. Cassirers oben genanntem Buch, das mit der vom Verfasser benutzten Natorp'schen Darstellung der platonischen Ideenlehre die Grundanschauung über die Aufgabe der Wissenschaft teilt, hätte hier noch manches bieten können —, daß aber andererseits doch eine große Zahl von Fällen vorliegt, in denen platonische Anregungen sich aufzeigen lassen, die dann freilich bei Bacon nicht selten eine starke Umgestaltung erfahren haben. Im letzteren Falle weiß der Verfasser zumeist sehr geschickt das Musiv der Gedankengänge aufzulösen. So beruft sich Bacon für seine Forderung, daß die Induktion von den zahllosen Einzelfällen nicht sofort zu den allgemeinsten Sätzen aufsteigen dürfe, auf den Platonischen «Theätet». Schon Ellis hatte bemerkt, daß vielmehr eine Stelle des «Philebus» gemeint sei, in der Plato es verwirft, wenn man vom ἕν sofort zum ἄπειρον übergehe und umgekehrt. Wolff zeigt nun (S. 10ff.), wie gleichwohl Reminiszenzen an den Theätet hier bei Bacon zur Ausgestaltung des Gedankens mitgewirkt haben.

Nicht selten bietet die Besprechung platonischer Parallelen dem Verfasser Gelegenheit, einzelne Punkte der Baconischen Philosophie näher zu erläutern und so gute Beiträge zum Verständnis des Philosophen zu liefern. So veranlaßt ihn (S. 30ff.) eine Bezugnahme Bacons auf Worte, die der Platonische Dialog «Gorgias» dem Kallikles in den Mund legt — Vaihinger hat diesen als eines der Vorbilder von Nietzsches «Übermenschen» erwiesen —, die Stellung der Leidenschaften in Bacons Ethik zu erörtern. Philosophiegeschichtlich von Wert ist besonders die Analyse des Verhältnisses, in dem Bacons viel umstrittene Lehre von den «Formen» zur platonischen Ideenlehre steht, und die Erörterung dieser Formenlehre selbst (S. 129ff.). Auch über die Stellung Bacons zur Platonischen «Republik» — sie ist eine recht kühle — und über die staatsmännische Auffassung

der politischen Probleme bei ihm im Verhältnis zu Thomas Morus, Erasmus und Campanella werden gute Bemerkungen gemacht, die zwar aus dem Rahmen der Untersuchung einigermaßen herausfallen, aber sachlich willkommen sind. Dasselbe ist der Fall mit dem, was der Verfasser im Anschluß daran über das Problem des «Philosophen auf dem Thron» bei Shakespeare beibringt, mit seinen Hinweisen auf den Theseus des «Sommernachtstraums» und auf den philosophischen Zug, den Shakespeare auch seinem Heinrich V., dem Mann der Tat, beigegeben hat.

Aristoteles, dessen «Organon» Bacon sein «Novum Organum» entgegensetzt, ist für diesen natürlich zunächst der zu bekämpfende Gegner. Aber auch manche Anlehnung an ihn läßt sich nachweisen. Insbesondere sind ihm die naturwissenschaftlichen Werke, sowie «Ethik», «Politik» und «Rhetorik», nicht nur Objekte des Widerspruchs; vielmehr müssen vielfach wörtliche Zitate oder allgemeinere Reminiszenzen daraus Bacons eigene Ausführungen unterstützen. Ja ein ganzes Werk, die «Silva silvarum», lehnt sich wenigstens in Form und Methode an die unter dem Namen des Aristoteles gehenden «Probleme» eng an. Daß Bacon trotz Kopernikus von dem astronomischen Weltbilde des Aristoteles sich nicht frei gemacht hat, ist bekannt.

Mancherlei Beachtenswertes bietet auch der letzte Abschnitt über die Beziehungen Bacons zu den Vorsokratikern, insbesondere zu dem von ihm hoch anerkannten, in manchem freilich bekämpften Demokrit, ferner zu den Epikureern und Skeptikern.

Die Bedeutung von Wolffs Buch liegt vor allem in der gründlichen Einzeluntersuchung. Weniger durchgeführt ist die Synthese. Doch fehlt sie durchaus nicht. Über Bacons Stellung zu Plato und zu Aristoteles z. B. sind am Schluß der betreffenden Abschnitte gute zusammenfassende Betrachtungen gegeben. Gern hätte man freilich auch nach der sachlichen Seite hin solche Zusammenfassungen gewünscht: eine Übersicht über die Elemente des Baconischen Denkens, in denen eine Abhängigkeit von der Antike oder ein bewußter Gegensatz zu ihr zu finden ist. Hier ist der Verfasser nicht über vereinzelte Andeutungen hinausgegangen. Auch wäre eine Untersuchung über die Wege erwünscht gewesen, auf denen Bacon mit den einzelnen Philosophen bekannt geworden ist. Einzelnes hierzu ist übrigens geboten, z. B. der Nachweis, daß Bacon den Aristoteles nur in lateinischer Übersetzung kennt, und für vieles ist die Frage vielleicht überhaupt nicht zu beantworten.

Die Einzeluntersuchung ist gründlich. Natürlich läßt sich hie und da manches berichtigen; aber das tut dem Ganzen wenig Eintrag. So hätte S. 33 der Satz aus den «Antitheta»: «Languet mens quae excessibus caret» nicht ohne Einschränkung für die Charakteristik Bacons angeführt werden dürfen, da er eben in einer Sammlung von Antithesen sich findet und einen solchen entgegengesetzten Inhalts sich gegenüber hat. In dem «absolutely abstracted from matter», womit Bacon die Platonischen Ideen charakterisiert, liegt nicht das aristotelische *χωρισταί* (S. 130); letzteres bezieht sich nicht auf die Unkörperlichkeit der Ideen, die selbstverständlich ist, sondern auf die Trennung des Allgemeinen (der Idee) von den in der Erfahrung gegebenen Einzeldingen. Wenn Bacon die Formen bezeichnet als «quae in natura sunt

constantia et aeterna et catholica», so hätte das letztere Wort, das S. 134 einfach mit «allgemein» übersetzt ist (S. 136 «das Allgemeine») einer Erklärung bedurft. Es bezeichnet nicht das «Allgemeine» im Sinne des von den Einzeldingen Abstrahierten — gegen die Verwendung abstrakter Begriffe in der Wissenschaft wendet Bacon sich oft genug —; gemeint ist vielmehr das real Gemeinsame, Allverbreitete, die überall wirkenden Kräfte. Man sieht das aus dem ähnlichen Gebrauche, den einer der Begründer der modernen Chemie, Lockes Freund Robert Boyle, von dem Worte «catholic» macht, z. B. in der Schrift «On the Systematical or Cosmical Qualities» (Works, ed. by Thomas Birch, London 1744, III 82ff.), wo er in diesem Sinne von «the catholick and unheeded agents» (allgemeine unsichtbare Agentien in der Natur — der Äther) und von «primitive modes and catholick affections of matter itself» redet. — Die platonischen Ideen hat nicht erst Plutarch (S. 145), sondern mindestens schon Philo als Gedanken Gottes gefaßt. Der S. 146 neben Plutarch genannte Platoniker Alkinoos ist seit J. Freudenthals 1879 erschienener Schrift «Der Platoniker Albinos und der falsche Alkinoos» wohl definitiv aus der Geschichte der Philosophie verschwunden. — Daß im Gegensatz zur baconischen Form das aristotelische εἶδος nur eine individuelle Bestimmung, kein allgemeines Gesetz sei (S. 140), trifft nicht ganz zu; die Individuation erhält nach Aristoteles die Form erst durch die Materie; die Form ist gewissermaßen die immanent gewordene platonische Idee und die Grundlage des allgemeinen Wesensgesetzes des Dinges. — S. 245 bemerkt der Verfasser zu dem Satze: «The dry light was the best soul», den Bacon als heraklitisch zitiert, die richtige Lesart sei nicht das Bacons Zitat zu Grunde liegende αὐγή, sondern αὖη. Er hätte hier nicht Gaisfords Ausgabe des Stobaeus folgen sollen, wie man aus Diels Vorsokratikern, 2. Aufl. I S. 78 (fragm. 118) und dem kritischen Apparat ebd. S. 665 sieht. Bacon ist ganz im Rechte.

Druck und Ausstattung des Werkes verdienen besonderes Lob. Möge der Verfasser bald die Fortsetzung bringen. Einzelnes, z. B. außer schon früher Berührtem eine Besprechung des Verhältnisses von Bacon zu Montaigne, bringt er bereits.

Straßburg i. E. Clemens Baeumker.

Robert Herrick, A biographical study by F. W. Moorman. London (and New York), John Lane 1910. 344 S. 12/6.

Moormans tiefdringende Arbeit hat für die Erkenntnis Herricks viel Wichtiges und Neues beigebracht. Einiges neue urkundliche Material unterrichtet über des Dichters Vater und sein Verhältnis zu seiner Familie; einige Gedichte, darunter auch inhaltlich wichtige, erhalten eine neue oder ihre erste einigermaßen sichere Datierung; dabei zeigt der Verfasser eine gesunde Zurückhaltung, bevor er in einem Gedicht autobiographische Elemente annimmt. Sicherlich ist ihm in der Vorsicht zuzustimmen, mit der er die unwirschen, sogar gelegentlich boshaften Ausfälle des Dichters gegen das bäurische Devonshire nicht allzu tragisch nimmt und demgegenüber die

mancherlei Strophen betont, in denen er seiner Zufriedenheit mit dem einfach ländlichen Kreise von Dean Prior Ausdruck gibt.

Für die literarhistorische Bestimmung von Herricks Persönlichkeit hat Moorman überhaupt die ersten großen Richtlinien gezogen. Er findet zwischen der Lyrik der Elisabethzeit und der Periode der beiden ersten Stuarts bedeutsame Unterschiede. Er entdeckt in ihnen zwei Richtungen, von denen die eine überwiegend der ersten, die andere wesentlich der zweiten Periode angehört: im 16. Jahrhundert Petrarchismus, im 17. antikisierende Tendenz, im 16. mehr Volkstümlichkeit und Sangbarkeit, im 17. mehr unwahre höfische Galanterie, im 16. hochfliegender, aber stets sich in Allgemeinheiten bewegender Idealismus, im 17. starkes Hervorbrechen der Persönlichkeit, kräftiger, oft bis zur Kraßheit getriebener Realismus. Herricks Bedeutung besteht nun darin, daß er keiner der beiden Richtungen ausschließlich folgt, obgleich er im Allgemeinen ein Kind des 17. Jahrhunderts ist. Ben Jonson hat ihn zu den Lateinern (und Griechen) gewiesen, hat ihn von übertriebener Preziosität befreit; von Donne (und Catull) hat er das starke individuelle Element seiner Dichtungen geerbt. Aber er ist daneben auch viel stärker musikalisch veranlagt als die Verstandesdichter aus Jakobs I. Zeit; er ist in den besten seiner Dichtungen durch und durch sangbar und volkstümlich; er ist der einzige Dichter seiner Zeit, der für populäre Gebräuche, für Aberglauben, Weihnachts- und Erntefeste Verständnis zeigt (der in seiner Verherrlichung und Idealisierung des Volkstümlichen gelegentlich direkt an Burns erinnert). Neben dieser durchaus gelungenen allgemeinen historischen Einordnung gibt der Verfasser auch gelegentlich Ausblicke auf die literarische Bedeutung einzelner Seiten von Herricks Persönlichkeit, er wertet seine Feendichtung, seine Epigramme in weiterem literarischen Rahmen. Auf diesem Gebiet wird noch manches zu tun sein: der Gedanke an die Vergänglichkeit, der bei Herrick sich stets bei der Betrachtung der Blume einstellt, sein prächtiges Hexenlied, seine Zaubersprüche, an formellen Eigenheiten seine Strophenformen bergen noch mancherlei literarische Probleme.

Auch sonst wird die Forschung noch mancherlei über Herrick zu tun haben. Moorman hat seinen Autor in die Entwicklung der englischen Renaissancelyrik eingereiht; recht überzeugend können die Entwicklungslinien aber erst werden, wenn auch ein Seitenschößling der Renaissancepoesie berücksichtigt ist, dessen Bedeutung gerade die letzten Jahrzehnte wieder recht ins Licht gerückt haben, die lateinische Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts. Moorman selbst erwähnt die Namen Campion und Owen, ohne daß sie aber für seine Darstellung wirklich fruchtbar würden. Aber wie in Deutschland die neulateinische Literatur für die Erkenntnis der späteren deutschen Lyrik ungeahnte Bedeutung gewonnen hat, so muß zum mindesten dasselbe Problem für England gestellt werden, und bei den vielen Epitaphien, Epithalamien, den Episteln und Eklogen bei Herrick erscheint eine Ausbeute keineswegs unwahrscheinlich; ein Mann wie der deutsche neulateinische Lyriker Kaspar von Barth z. B. mit seiner Verbindung von Leidenschaft und totem Schwulst, von Anakreontik und religiösen Vergänglichkeitsgedanken (vgl. Schroeter, Palaestra LXXVII), erinnert teilweise auffällig an Herrick.

Noch in einem Punkte darf ich vielleicht des Verfassers Faden etwas weiter spinnen. Ich glaube, man muß bei der Beurteilung von Herricks Persönlichkeit etwas mehr in den Vordergrund schieben die erstaunliche Gabe des Dichters, sich in alle poetischen Situationen hineinzufühlen. Nicht nur seine Freude am imaginären Epitaph gehört hierher; sondern der Junggeselle Herrick schreibt ein gar nicht übles Abschiedsgedicht *To his supposed wife, when he travelled* (Nr. 465 in Pollards Ausgabe), reflektiert gedankenschwer über die Aussteuer seiner nur in der Phantasie existierenden Tochter (Pollard II, S. 260), er sieht sich im Geiste als Blinden, den die Geliebte leitet (Nr. 98) oder als alten Mann, von Weib und Kindern umringt und malt die Situation mit prächtigen Versen behaglich aus (Epistel an Wickes Nr. 336) u. dgl. mehr. Diese poetische Anpassungsfähigkeit an fremde Ideale ist in jener Zeit fester ästhetischer, politischer und religiöser Prinzipien etwas Bemerkenswertes, sie erklärt es auch, wie dieser Mann abwechselnd volkstümlich, anakreontisch, petrarchistisch und schließlich christlich-orthodox dichten und auf jedem Gebiete recht achtbare Leistungen aufzuweisen hat. Wirklich bedeutend ist er allerdings nur als volkstümlicher sangbarer Dichter, der dem 16. Jahrhundert noch näher steht als dem Barock der Stuartzeit, dabei das Volkstümliche — wie Moorman feinsinnig bemerkt — adelt und vertieft. Das erklärt, wie dieser anglikanische Priester, dessen individuelle Frömmigkeit höchst eigenartig kindlich ist (Moorman 306), mit erstaunlicher Anpassung an antike Religiosität demütig die Laren seines Hauses verehrt und seinem geliebten Meister Ben Jonson ein Totenopfer darbringen und zu ihm beten kann (Nr. 653, 604), wie der christliche Orthodoxe gelegentlich atomistisch-pantheistische Anwandlungen hat (Nr. 720), das erklärt die groben Geschmacklosigkeiten, die er gelegentlich begeht, wenn er aus seinem eigenen volkstümlichen Stile in angelernte petrarchistische Hofmanier entgleist; das populäre Motiv vom Weidenbaum, dem Symbol verlassener Liebe, hat er selbst einmal (Nr. 262) so schön behandelt, ein andermal (Nr. 425) macht er daraus mit krasser Geschmacklosigkeit eine *perfumed willow-garland*, die er von der Geliebten erhalten hat um damit «süß zu sterben» (*sweetly die*)! Und in diesem Rahmen werden wir uns schließlich auch das Verhältnis zu seiner Julia zu denken haben. Mit Recht vermißt Moorman jede individuellere Schilderung der Liebe des Dichters; aber es geht doch wohl zu weit, sie damit völlig als poetische Fiktion abzutun; das wenige, was wir von ihr erfahren, deutet auf eine vornehme verheiratete Dame (Nr. 562, 898), die stets ihrem Ehegelübde treu blieb, sich darum aber wohl mancherlei recht weitgehende Freiheiten gestattet haben kann; daß auch in England die Preziösen ihre Salons hatten, kann nach Uphams Darlegungen (French Influence in English Literature 1908) nicht mehr zweifelhaft sein. An eine preziös-platonistische Liebe, bei der die Gefühle nicht fehlten, das Wort aber viel kühner war, als der Gedanke, werden wir auch hier zu denken haben; es wäre doch merkwürdig, wenn ein Mann von Herricks Vielseitigkeit des Empfindens gerade von dieser Mode seiner Zeit unberührt geblieben sein sollte.

Posen. Wilhelm Dibelius.

Sonstige Shakespeare-Literatur.

1. Ausgaben.

«Das wichtigste Buch der englischen Literatur» ist die erste Folio-Ausgabe der Dramen Shakespeares oft genannt worden. Und das mit Recht. Ist sie doch die einzigste Quelle für achtzehn der Shakespeare'schen Dramen. Vollauf verständlich ist es daher, wenn immer neue Unternehmungen hervortreten, um diesen unvergleichlichen Schatz in möglichst getreuer und zuverlässiger Form zugänglich zu machen. Und glücklicherweise gestatten die schnellen Fortschritte der Technik, dies in immer vollkommenerer Weise zu tun. Nachdem das prachtvolle Faksimile der Clarendon Press in so kurzer Zeit vergriffen war, hat die rührige Verlagsanstalt von Methuen eine photographische Reproduktion aller vier Folio-Drucke unternommen, die mit der Veröffentlichung der nun vorliegenden ersten Folio[1]) ihren Abschluß erreicht hat. Die neue Faksimile-Ausgabe hat den Vorzug, daß statt der bisher üblichen gelblichen Färbung die ursprüngliche Papierfarbe ungetrübt zur Geltung kommt, wodurch das Lesen darin sehr viel angenehmer ist. Zu beklagen ist nur, daß wir keinerlei Einleitung erhalten, auch keine Angabe darüber, welches Exemplar der Reproduktion zu Grunde gelegt worden ist. Letzteres wäre aber deswegen dringend erforderlich gewesen, weil anerkanntermaßen bei elisabethanischen Drucken die einzelnen Exemplare in einzelnen Lesarten von einander abweichen (vgl. Jahrbuch XLVI 300, 338). Da vermutlich auch dieses Faksimile bald vergriffen und dann wie das Oxforder nur zu wesentlich erhöhtem Preise erhältlich sein wird, möchte ich allen Interessenten, namentlich allen Bibliotheken, raten, mit der Anschaffung des Faksimiles wenigstens der ersten Folio keineswegs zu zögern.

Eines der interessantesten Probleme, die mit der Überlieferung der Shakespeare'schen Dramen zusammenhängen, wird stets die Frage sein, wie eigentlich jene Raubausgaben der Dramen zu Stande gekommen sind. Schon 1862 ward von M. Levy die Stenographie dafür herangezogen; aber erst C. Dewischeit (Jahrbuch XXXIV) erbrachte an einzelnen Musterbeispielen den Beweis, daß wirklich die Stenographie und zwar das System von Timothy Bright daran beteiligt sein müsse. Die systematische Untersuchung aller Shakespeare-Quartos nach dieser Richtung hin, die nun einsetzen müßte, hat leider bis heute auf sich warten lassen. Nur für die erste Quarto (1597) von «Richard III.» ist die Arbeit getan von O. Pape (vgl. Jahrbuch XLIII 300), der zu dem Ergebnis kam, daß sechs Stenographen an der Niederschrift dieses Quartotextes beteiligt gewesen seien. Der Grund für die Verzögerung dieser doch gewiß nicht reizlosen Aufgabe liegt vor allem darin, daß die Arbeit kaum erfolgreich unternommen werden kann, ohne die beiden in Bright'scher Stenographie geschriebenen Manuskripte, die im Britischen Museum liegen (Lansdowne 51 und Add. 10037), dabei heranzuziehen. Prof. Brandl hatte deswegen auf dem siebenten Internationalen Stenographen-Kongreß, der im August 1900 in Paris stattfand, den Antrag stellen lassen, eine Faksimile-Veröffentlichung dieser Manuskripte zu bewerk-

[1]) Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, and Tragedies Faithfully Reproduced in Facsimile from the Edition of 1623. Methuen and Co., Ltd., London, 1910. Preis: £4 4s.

stelligen. Trotzdem dieser Antrag einstimmig angenommen wurde, scheint wenig in der Sache getan zu sein. Wenigstens begnügte man sich auf dem achten Stenographen-Kongreß zu Brüssel (1905) mit einem kurzen Bericht über diese Manuskripte, der von dem oben genannten M. Levy redigiert war und den dieser uns soeben in einer sonst sehr mageren, die Fragen recht verworren darstellenden, aber durch zwei Faksimiles wertvollen Broschüre[2]) mitgeteilt hat. Auch der neunte Stenographen-Kongreß (1908) beschränkte sich auf einen Hinweis auf die Pape'sche Arbeit.

Einen anderen, mit dem ebengenannten konkurrierenden Gesichtspunkt hat W. W. Greg soeben betont anläßlich seiner geradezu mustergültigen Ausgabe der ersten Quarto (1602) der *Merry Wives of Windsor*[3]) in Typen-Faksimile. Dieser sehr verderbte und nur die Hälfte des Foliotextes bietende Raubdruck ist nach ihm unmöglich auf eine stenographische Nachschrift zurückzuführen, sondern muß aus dem Gedächtnis aufgezeichnet sein. Um festzustellen, ob eine solche Gedächtnisleistung überhaupt möglich sei, hat Greg an sich selbst das Experiment versucht und nach sechsmaligem Anhören von Shaw's *John Bull's Other Island* einen Teil des vierten Aktes aus dem Gedächtnis niedergeschrieben. Seine Niederschrift, so behauptet er, verhalte sich zu dem gedruckten Originaltext dieses Stückes ganz ähnlich wie die erste Quarto der «Lustigen Weiber» zum Foliotext. Allerdings liegt bei dem Shakespeare'schen Stücke die Sache noch wesentlich komplizierter. Eine überaus sorgfältige, methodisch sehr bedeutsame Untersuchung der beiden Textformen bringt unseren Herausgeber zu der Überzeugung, daß weder die Quarto noch die Folio den authentischen Shakespeare-Text darstelle. Beide gehen vielmehr auf eine stark kürzende Bühnenbearbeitung zurück, die namentlich die Pferdediebstahl-Geschichte stark beschnitt und den letzten Akt, welcher im Original vielleicht gerade dieses Motiv zur Lösung des Knotens verwandte, in völlig neuer Fassung bot. Diesen letzten Akt hat der Bearbeiter sogar in doppelter Form geliefert: eine für die Volksbühne (= Quarto-Text), eine andere für die Hofbühne (= Folio-Text). Diese Bühnenversion sei dann von irgendjemand aus dem Gedächtnis niedergeschrieben oder diktiert worden unter Aufnahme von allerhand Gedächtnisfehlern und von Improvisationen, die die namentlich in den neuen Stellen, insonderheit im neuen Schlußakt unsicheren Schauspieler sich gestattet hatten. Und dies sei der jetzt als Q_1 uns vorliegende Text von 1602. Dabei macht sich die merkwürdige Erscheinung geltend, daß dieser Text am vollsten, am fehlerfreisten, mit der Folio meist völlig übereinstimmend, also wohl authentisch ist, solange der Wirt auf der Bühne steht. Greg folgert daraus, daß wahrscheinlich kein anderer den Text geliefert hat als eben jener Schauspieler, der die Rolle des Wirtes innehatte, der naturgemäß nicht nur seine eigenen, sondern auch die zu ihm von seinen Mitakteuren gesprochenen Worte getreuer im Gedächtnis bewahren mußte, für das, was vor oder nach seinem Auftreten auf der Bühne gesprochen wurde, aber nur den ungefähren Wortlaut angeben konnte. Dieselbe Bühnenbearbeitung

[2]) William Shakespeare and Timothy Bright. By Matthias Levy. London: Geo. Barber, Furnival Press, 1910. 27 S. Preis: 1s. Mit zwei Facsimiles.

[3]) Tudor and Stuart Library: Shakespeare's Merry Wives of Windsor, 1602. Edited by W. W. Greg. Oxford, at the Clarendon Press, MCMX. lvi u. 100 S. Preis: 5s. net.

soll endlich auch dem Foliotext zu Grunde liegen. In diesem Falle sei aber nach einem Bühnenmanuskripte gedruckt und so ein wesentlich vollständigerer und dem Original näher stehender Text erreicht worden. Einige Stellen im Foliotext ließen übrigens darauf schließen, daß das zu Grunde liegende Bühnenmanuskript einmal von zuständiger Seite eine Textrevision erfahren habe. Greg meint sogar, Shakespeare selbst habe vielleicht diese Durchsicht übernommen: er habe hie und da eine Verderbtheit beseitigt, zu dem neuen Schlußakt ein saures Gesicht gemacht, dann im wesentlichen aber die Bühnenfassung belassen. Mir will bedünken, daß kein triftiger Grund vorliegt, den Autor selbst darum zu bemühen und obendrein ihm solche Selbstentsagung seinem Werke gegenüber zuzutrauen. Die Gedankengänge, auf denen Greg zu diesen höchst ingeniösen, weittragenden Schlüssen gelangt ist, sind oft recht verschlungene, und manches ist auf des Messers Schneide gestellt. Aber gleichwohl ist mir kaum eine andere so wohlgefügte und allseitig die Möglichkeiten abwägende Textuntersuchung zu Shakespeare bekannt. Niemand, der sich für derartige Fragen interessiert, wird an dieser Arbeit vorübergehen dürfen. — Recht deprimierend ist das Resultat, zu dem Greg betreffs der Zuverlässigkeit der bekannten Grigg'schen Quarto-Faksimiles gelangt ist. Das Grigg'sche Faksimile der kurzen ersten Quarto der «Lustigen Weiber» weist 50 falsche Lesungen auf; und zwar handelt es sich dabei nicht nur um Interpunktionsfehler und Abwischungen von der Platte, sondern in mindestens vier Fällen müssen eigenmächtige Verschlimmbesserungen auf der Platte vorgenommen sein. Dem Eingeweihten waren Furnivalls Klagen über die Grigg'sche Eigenmächtigkeit zwar längst bekannt; daß aber die Unzuverlässigkeit so weit geht, wird doch die meisten überraschen. Jedenfalls ist dringend davor zu warnen, etwa die Grigg'schen Faksimiles bei wissenschaftlichen Arbeiten zu Grunde zu legen. Denn daß, wie A. Schröer in der «Deutschen Literaturzeitung» XXXI 3113 anmerkt, 1888 eine revidierte Ausgabe des obigen Faksimiles erschienen ist, die alle Fehler bis auf einen korrigiert hat, ändert an der Unsicherheit wenig.

Gehen wir zu den Ausgaben mit kritisch hergestellten Texten über, so gilt es zunächst zwei neue Unternehmungen zu erwähnen, die beide wohl auf eine Gesamtausgabe lossteuern. Die treffliche Serie der *World's Classics*[1]) hat das Jubiläum ihres 100. Bandes mit der Aufnahme einer auf neun Bände berechneten Shakespeare-Ausgabe gefeiert, zu der Swinburne eine schwungvolle Einleitung beigesteuert hat. Der Text dieser Ausgabe ist die wohl den meisten Lesern aus dem Oxford Shakespeare bekannte Textherstellung von Craig. Neu ist an der Ausgabe, daß hier zum ersten Male mit zwei typographischen Traditionen gebrochen ist, die der Engländer von der

[1]) The World's Classics C, CI, CII: The Complete Works of William Shakespeare. With a General Introduction by Algernon Charles Swinburne, Introductory Studies of the Several Plays by Edward Dowden, and a Note by Theodore Watts-Dunton upon the Special Typographical Features of this Edition. In Nine Volumes. Vol. I: The Tempest, Two Gentlemen of Verona, Merry Wives of Windsor, Measure for Measure. lxi u. 327 S. Vol. II: The Comedy of Errors, Much Ado about Nothing, Love's Labour 's Lost, A Midsummer-Night's Dream, The Merchant of Venice. 402 S. Vol. III: As You Like It, The Taming of the Shrew, All 's Well that Ends Well, Twelfth-Night; or What You Will, The Winter's Tale. 457 S. Henry Frowde, Oxford University Press, London, New York, Toronto and Melbourne, 1910. Preis: à 1s. net., in Leder 1s. 6d. net.

Renaissancezeit her beibehalten hat, während sie von uns Deutschen längst aufgegeben sind. Nämlich: die Bühnenanweisungen werden nicht mehr kursiv gedruckt, sondern in kleineren Antiquatypen, weil die Mischung von Antiqua und Kursive dem Auge einen ästhetisch unbefriedigenden Eindruck hinterlasse und das Lesen im Freien, besonders bei auffallendem Blätterschatten, sehr erschwere. Außerdem sind die Namen der Sprecher nicht, wie sonst in England üblich, abgekürzt, sondern stets ausgeschrieben — ebenfalls im Interesse eines träumerischen Genusses in Gottes freier Natur. Zur rein genießenden Lektüre am murmelnden Bach oder unter schattiger Ulme ist die Ausgabe denn auch ausdrücklich bestimmt, wie uns Watts-Dunton in einem lockenden Begleitworte vorhält. Und dazu sind die geschmackvollen Bändchen mit ihrem zierlichen Formate, federleichten Gewichte, sehr scharfen und bequem leserlichen Drucke und jedem Beiseitelassen gelehrten Beiwerks auch aufs Trefflichste geeignet. Was der Leser zum Verständnis nötig hat, ist in knappen, aber markanten Strichen von Altmeister Dowden jedem Stücke vorangestellt. Eine Gesamteinleitung von Swinburne berauscht mehr durch den Wohllaut der Sprache als daß sie Einsichten vermittelte. Die bisher erschienenen drei Bände umfassen die *Comedies* nach der Verteilung und Reihenfolge der ersten Folio.

Nach Oxford will jetzt auch Cambridge seinen Shakespeare haben. Zwei Bändchen dieses *Granta Shakespeare*[5]), herausgegeben von J. H. Lobban, liegen bereits vor: zierliche Taschenbändchen in großem Druck, mit knapper Einleitung, Zeilenzählung, einigen Anmerkungen, einem Wörterverzeichnis und gutem Lichtdruckbilde. Der Text dieser Ausgabe ist auf die vierte Auflage von Johnson-Steevens (1793) basiert, berücksichtigt jedoch auch allgemein angenommene neuere Konjekturen. Die Ausgabe scheint in erster Linie für Schulzwecke bestimmt.

An kommentierten Ausgaben haben wir nur alte Freunde zu nennen. Zunächst sind zur oft gerühmten *First Folio Edition*[6]) wieder drei neue Bändchen hinzugekommen: «Richard II.», «Richard III.» und «König Johan», diesmal allein von Frl. Porter herausgegeben. Das Lob, das ich so oft schon dieser Ausgabe gesungen habe (Jahrbuch XLIV 357; XLV 386; XLVI 302), trifft in vollem Umfange auch auf die neuen Stücke zu. Die bildlichen Beigaben sind diesmal mit Reproduktionen alter Holzschnitte von Königsbildern bestritten.

Auch der *Elizabethan Shakespeare*, der ja zum großen Teile identisch mit der eben genannten Ausgabe ist (vgl. Jahrbuch XLVI 302), hat einen Zuwachs erhalten: den «Sommernachstraum»[7]). Wie bei den früheren Bänd-

[5]) The Granta Shakespeare: (a) First Part of King Henry IV. xx u. 172 S. (b) The Winter's Tale. xvi u. 178 S. Edited by J. H. Lobban. Cambridge, at the University Press, 1910. Je ein Lichtdruckbild [Interior of Shakespeare's House; Chandos Portrait]. Preis: à 1 s.

[6]) Shakespeare, First Folio Edition: (a) The Life and Death of King Richard the Second. xviii u. 250 S. (b) The Tragedy of Richard the Third. xxxiv u. 309 S. (c) The Life and Death of King John. xvi u. 214 S. Edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter. New York, Thomas Y. Crowell and Co., 1910. Mit je einem Lichtbild. Preis: à 75 c., in Leder $ 1,00.

[7]) The Elizabethan Shakespeare. [The Plays of Shakespeare reprinted from the First Folio.] A Midsommer Nights Dreame, with Introduction and Notes by William Henry Hudson. George G. Harrap and Co., London, [1911]. liv, 186 pag. u. 23 unpag. S. Preis: 1 s. 6 d. net.

chen hat wiederum W. H. Hudson eine ästhetische Einleitung sowie Kapitel über Quellen, Handlungsdauer, Datierung, frühere Ausgaben und endlich einen guten Kommentar beigesteuert. Alles übrige stammt aus der *First Folio Edition*. Sein Eigenstes gibt Hudson auch diesmal wieder in der Betrachtung des Dramas als Kunstwerk. Die Abhängigkeit von Lylys romantischer Hofkomödie mit gleicher Beimischung von mythologischen und bäuerlichen Elementen wird klar beleuchtet, daneben aber Shakespeares Eigenkraft, die sich vor allem in der wundervollen harmonischen Verschmelzung der heterogenen Elemente zu einem einheitlichen Ganzen zeigt, gut ins Licht gesetzt. Das Spiel der Handwerker ist nicht nur eine Burleske auf die alten bombastischen Volksstücke mit klassischen Themen, sondern zugleich eine Travestie der Hauptfabel des «Sommernachtstraumes» selbst. Theseus bietet uns die erste Verkörperung von Shakespeares Mannesideal, des männlich-tatkräftigen, geistig hochstehenden und feingesitteten elisabethanischen Edelmannes. In seiner Hand laufen alle Fäden des Stückes zusammen. Eine ethische Lehre soll uns das Drama vermitteln: eine Warnung vor der alleszerstörenden Macht rücksichtsloser Leidenschaftlichkeit. Ganz angemessen für ein Hochzeitsstück. Auf eine bestimmte Hochzeit das Stück zu beziehen, ist nach Hudson bisher nicht gelungen. Leider kannte er aber Sarrazins Hinweis auf die am 2. Mai 1594 vollzogene Vermählung der verwittweten Gräfin Southampton, der Mutter von Shakespeares Freund und Gönner, nicht, die doch wohl allen Anforderungen entspricht. Schade, daß deutsche Forschungsergebnisse so schwer in englische Werke Eingang finden!

Das einstimmige Lob, das dem *Elizabethan Shakespeare* gleich bei seinem Erscheinen in Deutschland gezollt wurde, hat die deutsche Schulausgaben-Sammlung von Diesterweg[8]) veranlaßt, die englischen Bändchen in ihre Serie herüberzunehmen. Es ist dies in der Weise geschehen, daß den englischen Bändchen ein zweites, deutsches Titelblatt vorgeklebt und der Einband in Deutschland hergestellt ist. Im übrigen sind die Ausgaben aber völlig identisch. Auch der Preis von 1,80 M. stellt die übliche Umrechnung des englischen Preises dar. Möchte nur auch der Einband etwas mehr der geschmackvollen Art des englischen angeglichen werden! Daß die Ausgabe den unverbesserten Text der Folio und zwar in alter Orthographie beibehalten hat, mag für Schulzwecke störend erscheinen; der Erfolg aber — der «Kaufmann von Venedig»-Band hat schon die dritte Auflage (d. h. wohl Abdruck) erreicht — scheint das Experiment zu rechtfertigen. Freuen wir uns also, daß eine so tüchtige Ausgabe die vielen minderwertigen Schulausgaben aus dem Felde zu schlagen beginnt.

Der langverwaiste *Arden Shakespeare*[9]) hat jetzt in Prof. Case, der

[8]) Diesterwegs Neusprachliche Reformausgaben, herausgegeben von Prof. Dr. Max Friedrich Mann: No. 8 William Shakespeare, The Merchant of Venice. xlviii, 182 pag. u. 26 unpag. S. Third Edition 1911. No. 9 William Shakespeare, The Tragedie of Julius Cæsar, xlii, 168 pag. u. 28 unpag. S. Zweite Auflage. No. 10 William Shakespeare, Loves Labour's Lost. liv, 174 pag. u. 28 unpag. S. No. 14 William Shakespeare, The Winters Tale. xlix, 210 pag. u. 28 unpag. S. No. 16 William Shakespeare, A Midsommer Nights Dreame. liv, 186 pag. u. 23 unpag. S. [1911] Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg. Preis: 1,80 M.

[9]) The Arden Shakespeare, General Editor: W. J. Craig 1899—1906, R. H. Case 1909: The Third Part of King Henry the Sixth, edited by H. C. Hart. xlvii u. 172 S. Methuen and Co., London, [1910]. Preis: 2s. 6d.

sich schon als Herausgeber von «Antonius und Kleopatra» in dieser Serie bewährt hat (Jahrbuch XLIV 339), einen neuen Leiter gefunden; und so steht zu hoffen, daß die wenigen noch fehlenden Bände nunmehr in schneller Folge erscheinen werden. Das vergangene Jahr brachte uns den dritten Teil von Harts Ausgabe «Heinrichs VI.», dessen Druck an Stelle des verstorbenen Freundes C. K. Pooler überwacht hat. Ich bedauere über diesen Band dasselbe Urteil fällen zu müssen wie über die beiden ersten Teile (Jahrbuch XLVI 303): der Kommentar ist durch die vielen Parallelstellen wertvoll; aber die Erledigung der literarhistorischen Vorfragen entbehrt jeder Methode. Die Kernfrage, wie sich der Foliotext zur Quarto der *True Tragedie of Richard* von 1595 verhält, ist rein äußerlich, rein quantitativ beantwortet worden, ohne auf das innere Verhältnis der Unterschiede einzugehen. Und der Versuch, die Mitarbeiterschaft von Marlowe, Greene und Peele im Einzelnen zu erweisen, scheint mir an Harts primitiver Untersuchungsmethode zu scheitern.

Von den zahlreichen illustrierten Klassikerausgaben, die alljährlich erscheinen, können nur wenige künstlerische Qualitäten beanspruchen. Zu den letzteren gehören aber sicher die feinen Wasserfarbenzeichnungen, die soeben der wohlbekannte englische Illustrator Hugh Thomson zu den «Lustigen Weibern von Windsor»[10]) geliefert hat. Thomson ist sichtlich bestrebt gewesen, seinem erfolgreichen Vorgänger, dem originellen Arthur Rackham (vgl. Jahrbuch XLV 390), einiges abzugucken. Aber seine Art ist inhaltlich wie formell doch zu verschieden von Rackham, um ernstlich mit ihm in Konkurrenz treten zu können. Thomson begann als Biedermeierzeichner und hat da entzückend duftige Bildchen zu Jane Austens Romanen geliefert. Diesem graziösen Biedermeierstil ist er seitdem treu geblieben, und wennschon auch er den vorliegenden Shakespeare-Illustrationen einen kraftvolleren Schwung zu geben versucht hat, so scheinen mir doch seine Shakespeare-Gestalten für Renaissancemenschen viel zu weich, zu lieblich, zu hausbacken geraten zu sein. Das schließt nicht aus, daß manche der Bilder, ohne Rücksicht auf Shakespeare betrachtet, recht schöne Wirkungen erzielen, namentlich durch die fein abgestimmte Farbengebung. Aber auch so wird man ihren Mangel an Originalität empfinden. Höchste Anerkennung verdient die vollendete Reproduktion der farbigen Tafeln.

Über ein halbes Jahrhundert ist es her, daß ein junger deutscher Künstler, Paul Konewka (1840–1871), die damals im Aussterben begriffene Silhouettierkunst auf Shakespeares Gestalten anwandte. In einer Heidelberger Ausgabe vom Jahre 1868 waren seine Silhouettenzeichnungen zum «Sommernachtstraum» bisher so gut wie verborgen, obschon sie vielleicht das Feinste und Schönste darstellen, das in dieser Kunst geleistet worden ist. Sehr freuen wir uns daher, daß diese Zeichnungen zusammen mit Bildern zu «Wie es Euch gefällt», «Den lustigen Weibern von Windsor» und «König Heinrich IV.» in einer billigen Volksausgabe[11]) sowie in einer Postkartenserie soeben allgemein zugänglich gemacht sind.

---

[10]) The Merry Wives of Windsor by William Shakespeare. Illustrated by Hugh Thomson. William Heinemann, London, 1910. 170 S. u. 40 Farbentafeln. Preis: 15 s. net.

[11]) Achtzehn Blätter zu Shakespeare nach Silhouetten von Paul Konewka. Verlag von K. Emil Müller, Stuttgart, [1910]. Preis: 1,80 M.

Von Übersetzungen habe ich nur zu nennen eine hübsche billige Liebhaberausgabe von «Romeo und Julia»[12]), die von dem bekannten Shakespeare-Biographen Max Wolff herausgegeben ist. Der Schlegelsche Text ist hier möglichst konservativ behandelt, aber doch stellenweise nach Bodenstedt, Vischer und Conrad gebessert. Eine gut orientierende Einführung in das Drama ist vorangeschickt, die auch Wolffs förderliche neue Theorie vom Einfluß der italienischen Stegreifkomödie gebührend zu Wort kommen läßt. Aus der *Comedia dell' arte* stammen danach der starke Zusatz komischer Szenen, die hier zuerst so hervortreten, sowie sonstige kleine Züge, die von Brookes Gedicht abweichen.

2. Erläuterungsschriften.

Eine kurze Einführung in alle mit dem Studium Shakespeares verknüpften Fragen wird stets ein Bedürfnis bleiben. Lange Zeit leistete Dowdens trefflicher kleiner *Shakespeare Primer* (1877) diese Dienste. Aber dieser begann naturgemäß mehr und mehr zu veralten. Neuere Versuche, wie der von Morton Luce (1906), waren nicht recht gelungen. Und so ist es freudig zu begrüßen, daß sich jetzt drei amerikanische Universitätslehrer zusammengetan haben, um uns eine Zusammenfassung des gegenwärtigen Forschungsstandes in einer *Introduction to Shakespeare*[13]) zu bieten. Am besten gelungen scheinen mir darin die von Prof. MacCracken gelieferten Kapitel über Shakespeares Leben, seine Quellen und die Überlieferung seiner Dramen, wobei die neuen Forschungsergebnisse von Wallace sowohl wie von Greg und Pollard ruhig abwägende Verwertung finden. Prof. Pierce schreibt über Shakespeares Lyrik und Epik, über die Chronologie der Dramen und über Shakespeares Entwicklungsgang als Dramatiker. Dr. Durham endlich liefert gute Kapitel über die elisabethanische Bühne (in engem Anschluß an Albright) und über das Shakespearesche London, während seine Behandlung des Dramas vor Shakespeare etwas reichlich mager geraten ist. Das eigentlich Literargeschichtliche kommt überhaupt in dem Buche weniger gut heraus. Das zeigt sich auch bei der Besprechung der Einzeldramen, die die Verfasser so unter sich verteilt haben, daß MacCracken die Frühzeit und Romanzenperiode, Pierce die Zeit der großen Meistertragödien und Durham die zweite Periode übernommen hat. Nach jedem der vierzehn Kapitel ist auf die wichtigste Literatur über den Gegenstand verwiesen. In Einzelheiten wird man mehrfach anderer Meinung sein können und z. B. die Abschnitte über die Metrik weniger äußerlich gefaßt oder Shakespeares Zusammenhang mit der Gesamtkultur seiner Zeit stärker betont sehen mögen. Aber im Großen und Ganzen haben wir hier doch ein zuverlässiges, alle Fragen berührendes Handbuch vor uns, das zur ersten Orientierung getrost empfohlen werden kann.

---

[12]) Romeo und Julia von William Shakespeare. Übersetzt von A. W. von Schlegel, überarbeitet und mit einer Einleitung versehen von Max J. Wolff. [Amelangs Taschen-Bibliothek für Bücherliebhaber.] C. F. Amelangs Verlag in Leipzig, [1910]. 145 S. Preis: 1 M., in Leder 2 M.

[13]) An Introduction to Shakespeare. By H. N. MacCracken, F. E. Pierce, and W. H. Durham. New York, The Macmillan Company, 1910. viii u. 222 S. Mit dem Droeshoutbild von Shakespeare. Preis: 4 s. net.

Hier anschließen möchte ich eine sehr nützliche kleine Shakespeare-Bibliographie[14]) von Sidney Lee, die sich durch eine sorgsame Auswahl der wirklich besten und nötigsten Werke, eine durchgängige Anführung der neuesten Literatur und eine erfreuliche Berücksichtigung deutscher Forschung auszeichnet. Unser Shakespeare-Jahrbuch wird darin besonders empfohlen, weil es «*supplies essays of value on Shakespearian themes together with an exhaustive review and bibliography of the year's Shakespearian literature*». Ein solcher Führer durch den immer undurchdringlicher werdenden Wald der Shakespeare-Literatur sollte eigentlich in den Händen jedes Lehrers und Studierenden sein. Nur müßte dazu der für 14 Druckseiten reichlich hoch bemessene Preis von 1 *s.* mindestens auf die Hälfte herabgesetzt werden.

Ästhetisch ist das Jahr nicht allzu fruchtbar gewesen. Von H. Türcks bekanntem Werke «Der geniale Mensch»[15]) ist eine neue, siebente Auflage erschienen, ein Beweis, daß das Buch trotz seiner ermüdenden Breite und seiner verschwommenen Philosophie einen weiten Leserkreis gefunden hat. Jedenfalls wird man Türck das Verdienst zugestehen müssen, am nachhaltigsten der uns von den Romantikern her noch anhaftenden und speziell die Bühnentradition noch stark beherrschenden Auffassung entgegengetreten zu sein, als sei Hamlet ein Zauderer aus Schwachheit. Für Türck ist Hamlet die Verkörperung des Genies, d. h. (nach Türcks sehr anfechtbarer, an Schopenhauer angelehnter Definition) ein vollkommen selbstloser, ganz objektiv gerichteter Idealist, der zeitweilig nicht handelt, weil der Zusammenbruch seiner optimistischen Lebensanschauung ihn zunächst jeden Antriebes zum Handeln beraubt. Im Einzelnen will mir manches sehr fraglich erscheinen, wie z. B. Türcks Auffassung von Ophelias und Laertes' Charakter. Vor allem aber habe ich an seiner ganzen Methode auszusetzen, daß sie das Hamlet-Drama völlig losgelöst von irgendwelcher zeitlichen Gebundenheit, von jeglichem historischen Zusammenhange betrachtet, was sich gerade bei einer Figur rächen muß, an der so viele Jahrhunderte und so viele Kulturkreise formen geholfen haben. Auch scheint mir sich Türck über die nur relative Gültigkeit und Berechtigung, die solchen Deutungsversuchen dichterischer Gestalten stets innewohnt, nicht ganz im Klaren zu sein. Neu eingefügt ist dem Buche ein Abschnitt über Ibsens «Gespenster» und ein Kapitel über den «Pandora- und Sündenfall-Mythus», das, fürchte ich, wohl kaum die Zustimmung der klassischen Philologen erhalten wird.

Der abtretende Oxforder Literaturprofessor A. C. Bradley hat beim Scheiden aus seinem Amte eine Anzahl seiner Vorträge dem Druck übergeben. Bei dem tiefen Interesse an Shakespeare, das Bradley schon durch sein beliebtes Buch über die Shakespeare-Tragödie bewiesen hat, ist es nicht zu verwundern, daß auch diese *Oxford Lectures on Poetry*[16]) mehrere Vor-

[14]) The English Association, Leaflet No. 15: A Shakespeare Reference Library. By Sidney Lee. [Oxford, University Press], 1910. 14 S. Preis: 1 s.

[15]) Der geniale Mensch. Von Hermann Türck. Siebente vermehrte Auflage (11.—12. Tausend). Berlin, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1910. xv u. 529 S. [Darin S. 101—154: Shakespeares Auffassung vom Wesen des Genies im Hamlet.]

[16]) Oxford Lectures on Poetry. By A. C. Bradley. Macmillan and Co., London, 1909. ix u. 395 S. Preis: 10 s. net. [Darin S. 247—275: The Rejection of Falstaff; S. 279—308: Shakespeare's Antony and Cleopatra; S. 311—357: Shakespeare the Man; S. 361—393: Shakespeare's Theatre and Audience.]

träge über Shakespeare-Fragen enthalten. Der erste derselben behandelt die Abschüttelung Falstaffs, bei der uns die überflüssige Moralpredigt des jungen Königs und die unnötige Strenge der nachträglichen Verhaftung des ehemaligen Zechkumpans überrascht und mit Unbehagen erfüllt. Wir vergessen dabei zumeist, daß Shakespeare stets Gutes und Böses im Menschencharakter zu mischen pflegt und davon auch seinen Liebling Prinz Heinz nicht ausgenommen hat, den er hier aus kühler Berechnung des Eindrucks und unter dem Einfluß eines plötzlich aufwallenden Ärgers andere Rücksichten bei Seite schieben läßt. Andererseits beachten wir meist auch nicht, daß das im ersten Teile von «Heinrich IV.» so strahlende Bild Falstaffs im zweiten Teile wesentlich dunkler gemalt ist, wenn auch nicht dunkel genug, um unsere Sympathie diesem Genie des Humors so genügend zu entziehen, daß wir seinen Fall schließlich mit Genugtuung hinnehmen. Ein anderer Aufsatz über «Antonius und Kleopatra» sucht die Frage zu beantworten, woran es liegt, daß dies Drama trotz seiner hohen Vorzüge nicht in gleicher Weise den modernen Leser anspricht wie «Hamlet», «Othello», «Lear» oder «Macbeth». — Ein weiterer Vortrag über *Shakespeare the Man* glaubt im Gegensatz zu dem extremen Skeptizismus, der neuerdings mehrfach in dieser Frage vertreten ist (vgl. Jahrbuch XLIV S. xiiff.; XLVI 310f.), doch ein ziemlich ausgeführtes Bild von Shakespeares Persönlichkeit entwerfen zu können. Danach wäre Shakespeare von anspruchsloser Bescheidenheit gewesen trotz alles Bestehens auf seinem Recht und seiner tiefen Erbitterung für die niedrige Einschätzung seines Standes. Die Grundlage seines Temperamentes war eine goldige Heiterkeit, die aber nicht in robuste Sinnenfreudigkeit ausschlug, sondern mehr kontemplativ, fast träumerisch gerichtet war und zeitweilig zu tiefer Reflexion, ja sogar metaphysischer Spekulation hinneigte. Seiner offenen, freien, geraden Natur war nichts so verhaßt als Täuschung und Undank, weshalb er gerade diese persönlich als bitterste Kränkung empfand und gern in seinen Tragödien bloßstellte. In allem war er ein Mann der goldenen Mittelstraße, ohne starke Willensimpulse, ohne allzu starke Leidenschaftlichkeit, ohne ausgesprochene politische und religiöse Überzeugungen. Aus Raummangel hat Bradley leider darauf verzichten müssen, die Einzelzüge in seinem Shakespeare-Porträt näher zu begründen, und so wirkt manches in dem Bilde, wenigstens für mein Gefühl, recht fremdartig. Auch glaube ich, daß die schwierige Frage einer befriedigenden Lösung nur dann näher gebracht werden kann, wenn die Untersuchung mit dem Rüstzeug der modernen wissenschaftlichen Psychologie geführt wird. Wer die Frage behandelt, muß natürlich auch zu dem heiklen Sonetten-Problem Stellung nehmen. Auch Bradley tut dies und glaubt im Gegensatz zu Sidney Lee, daß den Sonetten im weitesten Umfange doch persönliche Erlebnisse Shakespeares zu Grunde liegen. Denn, meint er, die ihnen zu Grunde gelegte Geschichte sei zu sonderbar und zu uninteressant, um überhaupt erfunden zu sein. Zudem enthielten die Sonette Anspielungen auf Vorgänge, die wir nicht verständen, was sinnlos wäre, wenn es sich um freie Erfindung handelte. Ähnlich wie Jusserand (Jahrbuch XLVI 315) will auch Bradley das Ganze in ein bürgerliches Milieu gerückt sehen. Denn der Freund würde stellenweise von Shakespeare wie seines Gleichen behandelt, und die schwarze Schöne könne

nur *a woman of no reputation* gewesen sein, woraus sich die eigentümliche gedrückte Stimmung mancher Sonette erkläre. Der letzte Vortrag über «Shakespeares Bühne und Publikum» hat zwar die neuere Literatur seit 1902 nicht mehr herangezogen, ist aber gleichwohl wegen der guten Herausarbeitung einiger Punkte nicht überflüssig. Den Einfluß des Geschmacks des Publikums auf Shakespeare sieht Bradley vor allem in zwei Punkten: in der häufigen Verwendung von Schlacht- und Kampfszenen sowie in der steten Herbeiziehung von Schalleindrücken, wie Musik, Signale, Böllerschüsse, Donner u. dergl. m. Der ästhetische Eindruck, den Knaben als Vertreter von Frauenrollen gemacht haben müssen, wird von Bradley unter Bezugnahme auf moderne Dilettantenaufführungen energisch in Schutz genommen. Die Kürze der Aufführungszeit von rund zwei Stunden kann nicht nur durch das Fortfallen der Szenenwechselpausen bedingt sein, sondern setzt, wie sich jeder selbst durch lautes Lesen eines Dramas überzeugen kann, ein wesentlich schnelleres Deklamationstempo voraus, als es heutzutage üblich ist. Ein schnelleres Redetempo war aber ermöglicht, weil die elisabethanische Bühne den Schauspieler mitten ins Publikum hineinstellte. Auf Bildwirkung der Bühne hat die elisabethanische Dramatik gänzlich verzichten müssen, sehr zum Vorteil einer konzentrierteren Aufmerksamkeit des Publikums.

Zum ersten Male in diesem Jahre ist die *English Association* mit einem Essay-Bande[17]) ihrer Mitglieder vor die Öffentlichkeit getreten, dem alljährlich ein weiterer folgen soll. Mancher gute Aufsatz wird dadurch dem Schicksal, in einer entlegenen Zeitschrift vergraben zu sein, entrissen werden. Aus dem reichen Inhalte des Bandes geht uns des Nähern hier an ein Aufsatz des bekannten Edinburgher Literarhistorikers Saintsbury über *Shakespeare and the Grand Style*. In der Form einer unterhaltenden Plauderei versucht hier Saintsbury zu zeigen, daß im Gegensatz zu Matthew Arnolds Behauptung der hohe Stil, d. h. nach Saintsburys sehr weitmaschiger Definition *the perfection of expression in every direction and kind*, Shakespeare durchaus zuzusprechen sei, wenn er auch nicht ununterbrochen erhaben rede, sondern seinen Stil dem Gegenstande feinfühlig anpasse. — Ferner liegt dem Shakespearefreunde ein Aufsatz von Henry Bradley, dem großen Oxforder Philologen, über *English Place-Names*, der aber deswegen hier nicht übergangen werden darf, weil er mit mustergültiger Methode in geradezu faszinierender Weise Richtwege durch dieses dornenreichste Gebiet der englischen Philologie uns schlägt.

Erwähnung mag hier noch finden der Privatdruck von Hans Sachs' Bearbeitung der Hamlet-Fabel nach Saxo Grammaticus, den soeben Walther List[18]) hat veranstalten lassen, da diese *Historia: Fengo, ein Fürst in Itlandt, erwürget sein Bruder Horwendillum* dem Gesichtskreis des Shakespeare-Forschers zu entschwinden drohte.

---

[17]) Essays and Studies by Members of the English Association. Collected by A. C. Bradley. Oxford, at the Clarendon Press, 1910. 196 S. Preis: 5 s. net. [Darin S. 113—135: Shakespeare and the Grand Style. By George Saintsbury.]

[18]) Meister Hans Sachs, Anno salutis 1558 Am 23. Tag Julij, des Ur-Hamlet erster Dichter. [Gedruckt in 200 Exemplaren in der Offizin W. Drugulin für Walther List, Leipzig, im Dezember 1910.] 8 unpag. S.

Ein verheißungsvoller Anfang zum *Corpus Hamleticum* liegt mir vor in J. Schick's Privatdrucken der «Geschichte von Sunanda-Dāmannaka»[19] und der «Geschichte vom Handelsherren Tschampaka».[20])

3. Biographie.

Zur Biographie Shakespeares haben wir einen nicht unwichtigen Beitrag zu verzeichnen in einem Büchlein über *Shakespeare as a Groom of the Chamber*[21]) von dem als intimen Kenner des elisabethanischen Hoflebens bereits bewährten Juristen Ernest Law. Drei, allerdings nebensächliche Punkte in Shakespeares Biographie, über die bisher Zweifel bestanden, versucht Law auf Grund urkundlichen Beweismaterials endgültig festzulegen. Auf die Autorität von Halliwell-Phillipps hin, der ja manche seiner Angaben — wie wir jetzt wissen, aus bedauerlicher Eitelkeit — ohne Beleg gelassen hat, findet man in den Shakespeare-Biographien die Angabe, Shakespeare habe mit den übrigen Mitgliedern der königlichen Schauspieltruppe an dem Prunkaufzuge teilgenommen, den der neue König Jakob I. am 15. März 1604 bei seinem Einzuge in London veranstaltet hat. Diese Angabe beruht aber nach Law auf einem Irrtum. Einmal muß es schon auffallen, daß keine der erhaltenen Beschreibungen dieses Umzuges von der Teilnahme der Schauspieler etwas weiß, auch die Beschreibungen von Shakespeares Kollegen Dekker, Drayton und Ben Jonson nicht, die doch wohl nicht unerwähnt gelassen hätten, wenn ihren Standesgenossen jene Ehre wirklich zuteil geworden wäre. Ausschlaggebend ist aber die Tatsache, daß die offizielle, aus dem Heroldamte stammende Zugordnung, von der Law drei amtliche Ausfertigungen heranziehen konnte (im Record Office, State Papers, Domestic, James I. Vol. IV, No. 97; Brit. Mus., Cott. Titus B. VIII fol. 317; Privat-Ms. gedruckt in Nichols' *Progresses*), mit keiner Silbe die Teilnahme von Schauspielern erwähnt. Dies ist umso beweiskräftiger, als beim Tode König Jakobs, wo die ungeheure Zahl von 9000 Personen im Leichenzuge mitgingen, ausdrücklich ein Platz für die *Actors and Comedians* in der Zugordnung — Law zitiert wieder die Originaldokumente — vorgesehen ist. Wenn man früher ihre Teilnahme am Krönungszuge aus der Verleihung von $4^1/_2$ Ellen roten Tuches an Shakespeare und Genossen gefolgert hat, so behauptet Law, daß dieses Tuch allen im königlichen Dienste stehenden, auch den fern von London wohnenden — nach damaliger Sitte zur Anfertigung ihrer Dienstkleidung — angewiesen worden sei. Daß es bei der Tuchverleihung ausdrücklich heiße «*against his Majesties Royall Proceeding through ye Citie*», will Law damit forterklären, daß dieser Einzug, wenn auch der Pest wegen um ein Jahr verschoben, eigentlich einen Teil der Krönungsfeierlichkeiten ausmache, und daß die Phrase also gleichbedeutend sei mit *against His Majesty's Coronation*. Ich finde, daß Laws Hinweise ein großes Fragezeichen hinter die bisherige Annahme setzen; aber eine endgültige Erledigung der Frage

[19]) Die Geschichte von Sunanda-Dāmannaka. Eine dschainistische Erzählung aus dem Kathakoça. Von J. Schick. [Privatdruck. Emil Felber, Berlin, 1910.] 12 unpag. S.

[20]) Campakaçreshṭhikathanakam. Die Geschichte vom Handelsherren Tschampaka. Herausgegeben von J. Schick. [Privatdruck. Emil Felber, Berlin, 1911.] 32 unpag. S.

[21]) Shakespeare as a Groom of the Chamber. By Ernest Law. Illustrated. London, G. Bell and Sons, Ltd., 1910. viii u. 64 S. Mit 6 Photogravüren. Preis: 3s. 6d. net.

scheinen sie mir dennoch nicht zu bringen. Denn er hat uns leider die Sache zu kurz und zu dogmatisch dargestellt, um alle Bedenken zu beschwichtigen. So sagt er uns z. B., um nur eins zu erwähnen, nichts darüber, wie sich die Liste der Tuch-Empfänger sonst zur Liste der Zugordnung verhält u. dgl. m. — In einem weiteren Punkte behält Halliwell-Phillipps Recht, obgleich er den 1871 versprochenen Beleg nie mitgeteilt hat. Als im August 1604 der Konstabel von Castilien, Herzog de Frias, als Spezialgesandter des spanischen Königs zu Friedensverhandlungen in London erschien, wurde er von Jakob I. mit seltenen Ehren und beispielloser Pracht empfangen. Es wurde ihm das Residenzschloß der Königin, das prächtige Somerset House, als Wohnung angewiesen, und eine große Anzahl königlicher Kammerdiener, Pagen und sonstiger Hofbediensteter zu seinem persönlichen Dienste befohlen. Daß sich unter letzteren auch Shakespeares Truppe befand, erhellt aus einer Stelle in den Akten der königlichen Rechnungskammer, die Law ans Licht gezogen hat, nachdem sie von Cunningham bei seinen Auszügen aus diesen Akten übersehen worden war. Dort heißt es nach dem Faksimile bei Law — sowohl sein Abdruck wie der von Mrs. Stopes (s. oben S. 273) weist zahlreiche Lesefehler und sogar hinzugefügte Worte auf! —: *To Augustine Phillippes and John Hemynges for thallowaunce of themselves and tenne of theire ffellowes his Mates groomes of the chamber, and Players for waytinge and attendinge on his Mates service by commaundemente vppon the spanishe Embassador at Somersette Howse the space of xviii dayes viz. from the ix^th^ day of Auguste 1604 vntill the xxvii^th^ day of the same as appeareth by a bill therof signed by the Lord chamberlayne xxii^li^ xiis*, (Audit Office, Declared Accounts, Bundle 388, Roll 41 = Pipe Office, Bundle 543). In diesem Dokumente ist nun zwar Shakespeare nicht ausdrücklich genannt, sondern nur John Hemynges, der gewöhnliche Empfänger königlicher Gratifikationen und daher wohl Schatzmeister der Truppe, sowie Augustine Phillipps, eines der ältesten Mitglieder. Aber die Wahrscheinlichkeit spricht doch dafür, daß Shakespeare mit dabei war als einer der «zehn Genossen», von denen die Urkunde spricht. Laws Behauptung, daß wir die Zahl von «*tenne of theire ffellowes*» nicht herausbekommen, wenn wir Shakespeare nicht mit einbeziehen, ist mir unverständlich angesichts der Tatsache, daß wir 1603 und 1604 nur neun Mitglieder der königlichen Truppe mit Namen kennen, aber nicht wissen, wie viele sich unter «*the rest of their associats*» im Kgl. Patente von 1603 (Collier I 335) verbergen. — Die oben angeführte Stelle entscheidet auch die dritte Frage, wie Halliwell-Phillipps dazu kommt, den Mitgliedern der Shakespeare'schen Truppe den Rang von *Grooms of the Chamber* zuzusprechen. Denn als solche werden sie ausdrücklich im obigen Rechnungsnachweise benannt. (Das Komma zwischen *chamber* und *and Players* hat nach alter Weise keine andere Bedeutung als die Sprechpause zu markieren.) Aber nur hier führen sie diesen Titel; an allen anderen Stellen heißen sie einfach *the King's Players* oder so ähnlich. Jenen Titel können sie nur auf Grund eines besonderen königlichen Patentes führen. Daß dieses uns nicht vorliegt, darf uns nicht wundernehmen, da sämtliche *Warrant-Books* der Kgl. Kämmerei von 1603—1628 verloren gegangen sind. — Law versucht dann die Frage zu lösen, welcher Art die Beschäftigung Shakespeares und seiner Kollegen in Somerset House gewesen sein mag.

Daß sie keine Stücke dem Gesandten vorspielten, scheint sicher, weil der uns erhaltene, sehr ausführliche Gesandtschaftsbericht nichts davon erwähnt, der spanische Gesandte die englische Sprache überhaupt wohl nicht verstand, und weil die Kämmereirechnungen keine Spielhonorare, wie sonst üblich, anführen. Zu eigentlichen persönlichen Dienstleistungen werden die Schauspieler auch schwerlich herangezogen sein, da der Spanier zu diesem Zwecke über hundert Diener selbst mitgebracht hatte. Bleibt also nur die Annahme, daß sie nichts anderes zu tun hatten als zu repräsentieren oder *to stand about and try to look pleasant*. Auch hier scheinen mir nicht alle Folgerungen Laws durchaus zwingend. Denn hätte das Honorar von 21*l.* 12*s.*, das die Schauspieler außer freier Kost für jene achtzehntägige Dienstleistung erhielten, nicht auch Theaterspielen miteinschließen können? Können wir wirklich sicher sein, daß der Gesandte kein Englisch verstand? Erwähnt der Gesandtschaftsbericht vielleicht nur deswegen Theateraufführungen nicht, weil der mit der Abfassung des Berichtes betraute spanische Sekretär die englische Sprache nicht verstand? Alles in Allem werden wir die sehr wertvollen Nachweise und Schlußfolgerungen Laws freudig willkommen heißen, jedoch dabei den Wunsch nicht unterdrücken können, daß sie uns in noch überzeugenderer Form mitgeteilt wären.

Ein hübsch ausgestattetes Büchlein *Shakespeare-Land*[22]) führt uns Stratford und Umgegend in Wort und Bild vor: in zwölf Aquarellen von E. W. Haslehust, die teilweise recht wohlgelungen sind, und in unterhaltenden Wortbeschreibungen von Walter Jerrold, die den Plauderton eines Reiseführers angenommen haben. Als Touristensouvenir ist das Ganze wohl auch gedacht, obgleich der Mangel einer Kartenbeigabe diesem Zwecke empfindlichen Abbruch tun wird.

Seit 1847 ist Shakespeares Geburtshaus bekanntlich Nationaleigentum; 1891 hat man New Place hinzugefügt, 1892 Anne Hathaway's Cottage und 1903 (als Geschenk Carnegies) zwei alte Häuser, die an den Garten des Geburtshauses stoßen. In den Räumen des letzteren hat sich eine nicht unbedeutende Sammlung von Büchern, Manuskripten, Kunstgegenständen, Antiquitäten und sonstigen Dingen, die irgendwie mit Shakespeare zusammenhängen, zusammengefunden, über die wir jetzt einen sorgfältig gearbeiteten Katalog[23]) mit 354 Nummern von Richard Savage erhalten. Auch fern von Stratford wird dieser Katalog den Shakespeare-Freunden sehr willkommen sein, schon wegen seiner reichen bildlichen Beigaben, unter denen zahlreiche alte Straßenbilder aus Stratford und mehrere vorzüglich gelungene Handschriften-Faksimiles besondere Erwähnung verdienen.

Die Shakespeare-Bacon-Hypothese treibt wieder üppige Blüten. Allein drei neue Bücher, von den zahllosen Zeitungsartikeln zu schweigen, liegen wiederum vor mir. Alles genau nach der alten Methode gearbeitet und mit fast völliger Ignorierung aller erhobenen Einwände. Wenn doch einmal ein Bakonianer sich hinsetzte und systematisch ein Werk wie *The Bacon-*

---

[22]) Shakespeare-Land. Described by Walter Jerrold, pictured by E. W. Haslehust. Blackie and Son, Ltd., London, Glasgow, and Bombay, 1910. 63 S. 12 farbige Bildertafeln.

[23]) Catalogue of the Books, Manuscripts, Works of Art, Antiquities and Relics at present exhibited in Shakespeare's Birthplace. With 61 Illustrations. Stratford-upon-Avon: Printed for the Trustees and Guardians of Shakespeare's Birthplace, in the year 1910. xvi u. 134 S.

Shakespeare Question Answered von Mrs. Stopes (²1889) widerlegte! Dadurch würden die Bakonianer doch leichter überzeugen als durch die ewige Wiederholung unhaltbarer Behauptungen und die fortwährende Erfindung neuer Spielereien. W. St. Booth, ein ehemaliger Holzhändler, dessen famose «Akrostichon»-Methode wir schon im vorigen Jahre beleuchtet haben (Jahrbuch XLVI 316), hat in einem Supplemente *The Hidden Signatures of Francesco Colonna and Francis Bacon*[24]) seine Aufstellungen ergänzt und durch Analogien zu stützen versucht. Das «Akrostichon» BACONICSICNARF d. i. «Francisci Bacon» findet er jetzt auch, wenn er die Anfangszeilen aller Dramen in der Reihenfolge der ersten Folio als fortlaufenden Text schreibt und nun seine alte Selektionsmethode der Anfangsbuchstaben anwendet.

Ein flott geschriebenes und recht amüsantes Buch — ich glaube, der Leser wird manchmal laut auflachen müssen — ist Sir Edwin Durning-Lawrence' *Bacon is Shake-speare*[25]), dessen Verfasser natürlich wieder ein Jurist ist. Diesem ist natürlich wieder der Schauspieler Shakespeare ein Mann, der weder lesen noch schreiben kann; denn alle seine sog. Namensunterschriften, auch die in Wallace' Urkunden, sind unecht, d. h. vom Notar geschrieben. Ebenso trägt auch nach ihm Shakespeares Gesicht auf dem Droeshout'schen Holzschnitte eine Maske — als ob nicht zahllose Porträts bei kräftig aufgetragenem Kinnschatten, besonders in Holzschnittmanier, eine ähnliche Ansatzlinie zeigten! —, wie das Bild auch zwei linke Arme aufweist, um anzudeuten, daß das Buch «*left-handedly, that means secretly*» geschrieben sei! Wenn davon auf dem entsprechenden Stratforder Ölbilde nichts zu sehen ist, so ist letzteres eben eine moderne Fälschung! In *he hath hit his face* meint auch er *hit* = *hid* «verborgen» setzen zu können unter Berufung auf Chaucer, nicht ahnend natürlich, daß zu *hide* «verbergen» wohl die 3. Person des Präsens (aus ae. *hytt* für *hydeþ*) ein *t* haben kann, aber nie und nimmer das Partizip. Doch der Hauptcoup ist folgender. Das seltsame *honorificabilitudinitatibus* («Liebesmüh» V 1), ein Schulwort, das nebenbei bemerkt jetzt schon aus dem 9. Jahrhundert nachgewiesen ist (s. Traube, Vorlesungen und Abhandlungen II, 95 [1911]), enthält 27 Buchstaben, die anders geordnet den Hexameter ergeben: *Hi ludi F Baconis nati tuiti orbi* «these plays F. Bacon's offspring are preserved for the world»! Das schlägt jeden Zweifel. Das kann kein bloßer Zufall sein. Denn man staune, wie deutlich Bacon auf dieses Enthüllungswort hingewiesen hat. Setzen wir für die einzelnen Buchstaben des Alphabetes Zahlenwerte ein, so ergeben die Anfangs- und Endbuchstaben aller Worte dieses Verses die Summe 136, alle mittleren Buchstaben 151. Und schlagen wir nun die erste Folio nach — eine Gänsehaut überzieht uns zu sehen, daß tatsächlich *honorificabilitudinitatibus* auf Seite 136 zu lesen ist, dort das

[24]) The Hidden Signatures of Francesco Colonna and Francis Bacon. A Comparison of their Methods. With the Evidence of Marston and Hall that Bacon was the Author of Venus and Adonis. By William Stone Booth. Boston, W. A. Butterfield, 1910. ix u. 70 S. Mit 5 Faksimiles und einem Bildnis Miltons. Preis: $ 1.50 net.

[25]) Bacon is Shake-speare. By Sir Edwin Durning-Lawrence, Bt. Together with a Reprint of Bacon's Promus of Formularies and Elegancies, Collated, with the Original MS. by the late F. B. Bickley, and revised by F. A. Herbert, of the British Museum. London, Gay and Hancock, Ltd., MCMX. xiv u. 286 S. Mit 43 Lichtdrucktafeln. Preis: 2s. 6d. net.

151. Wort der Seite bildet (wenn wir alles kursiv gedruckte nicht mitzählen) und — den 27 Buchstaben des Wortes entsprechend — in der 27. Zeile von oben steht! Selbst der hartgesottenste «Stratfordianer» muß da erbleichen. Doch mehr noch! Obige Zahlen (136 + 151) addiert ergeben 287, und ebenso viele Buchstaben enthalten auch die Verse *To the Reader*, die dem Droeshout'schen Bilde gegenüberstehen. Warum? Weil Bacon darauf hindeuten wollte, daß genau 287 Jahre nach dem Erscheinen der ersten Folio von 1623, d. h. also im Jahre 1910, dem Erscheinungsjahre von Durning-Lawrence' epochemachendem Buche, er sich der Menschheit «enthüllen» werde! (Man bleibt wirklich schwer ernst dabei! Frl. Delia Bacon und die anderen scheinen also etwas zu früh die Eier ausgebrütet zu haben.) Aber das ist ja nicht der einzigste Beweis für Bacons Verfasserschaft. Auf Schritt und Tritt begegnen uns solche. In der Quartausgabe von «Love's Labour's Lost» (1598), wo natürlich obige Berechnung nicht stimmt, ist dennoch die *honorificabilitudinitatibus*-Seite von Bedeutung. Denn dort in der 33. Zeile — diese Zahl ergeben die Buchstabenwerte von BACON — heißt es: *what is a. b. spelt backward with the horn on his head*, und dies verlangt natürlich die Antwort «*Ba cornu*» d. h. also «*Bacon*». Oder: auf dem Titelblatte eines in Lüneburg erschienenen lateinischen Buches über Kryptographie von Gustav Selenus sehen wir links einen Edelmann einem Mann mit einem Speere ein Papier reichen, oben «*a tempest with beacon-lights*» und unten eine schreibende Person, der ein anderer den Hut «abnimmt». — Nicht-Bakonianer könnten in ihrer Blindheit eher meinen «aufsetzt». Was kann klarer sein als all diese «Enthüllungen»? Was freilich das deutsche Buch mit Bacon zu tun hat, verrät uns der Verfasser nicht. Und so geht es seitenlang weiter. Das Wertvollste an dem Buche ist ein vollständiger, von Bickley und Herbert sorgfältig kollationierter Abdruck des berühmten Bacon'schen *Promus*, der angeblich so auffallende Übereinstimmungen mit Shakespeares Dramen aufweisen soll. Wer aber nur ein wenig in der älteren englischen Literatur belesen ist, sieht sofort, daß es sich in allen Fällen des Zusammentreffens um Sprichwörter oder Gemeinplätze des 16. Jahrhunderts handelt, die jedem literarisch Gebildeten damals geläufig sein mußten. Vielleicht liefert uns einmal ein jüngerer Fachgenosse eine gründliche Quellenuntersuchung des *Promus*, damit dies Gespenst aus der Rüstkammer der Bakonianer endgültig verschwindet. — In dem Büchlein *The Great Assises holden in Parnassus by Apollo* (1645) — vgl. *The Shakespeare-Allusion-Book*, ed. Munro 1909, vol. I p. 496ff. — sollen nach Durning-Lawrence Beziehungen bestehen zwischen der Liste der «*Jurors*», die aus bekannten Dichternamen gebildet ist, und der rechts danebenstehenden Liste der «*Malefactors*», die, was Durning-Lawrence nicht zu sehen scheint, aus Zeitungsnamen besteht: wie George Wither (eigentlich Withers) mit Recht als *Mercurius Britannicus*, Thomas Carey als *Mercurius Aulicus*, Thomas May als *Mercurius Civicus*, Josuah Sylvester als *The writer of Diurnals*, George Sandys als *The Intelligencer*, Michael Drayton als *The writer of Occurrences*, Francis Beaumont als *The writer of Passages* bezeichnet werden könne, so stimme auch auf William Shakespeare — so hier geschrieben! — das neben seinem Namen stehende *The writer of weekely Accounts*. Indes ist es sehr fraglich, ob *weekely Accounts* hier wirklich «wöchentliche Rechnungsablagen»

bedeutet und nicht vielmehr, wie die übrigen Zeitungsausdrücke befürworten, «wöchentliche Berichte». Und selbst wenn erstere Bedeutung hier zuträfe, so bewiese das nur, daß ein Dichter um 1640 von Shakespeares Geschäftssinn genug gehört hatte, um witzelnd darauf anzuspielen. Immerhin verdient dieser Punkt in Durning-Lawrence' Ausführungen im Auge behalten zu werden, — freilich in ganz anderem Sinne als er meint.

Das letzte Bacon-Buch, das ich zu nennen habe, Joseph Fest's *Hie Bacon!*[26]), ist sehr harmloser Art. Der junge bayerische Gymnasiallehrer hat von einem amerikanischen Freunde einige Bacon-Bücher erhalten, interessiert sich für die Frage, reist nach London, um sich weitere Literatur darüber anzusehen und fühlt nun das Befürfnis, die Ergebnisse seiner Lektüre dem deutschen Publikum mitzuteilen. Voll naiver Freude hat er dies getan, und so verrät sein Buch in Urteil und Darstellung so sehr die Unerfahrenheit des Anfängers, daß es kaum Proselyten zu machen geeignet sein wird.

Von zwei Broschüren G. Holzers gibt die eine[27]) eine erfreulich sachliche historische Übersicht über die Anfänge der Shakespeare-Bacon-Frage von den ersten Zweifelsäußerungen in J. Prior's *Life of Malone* (1779) bis zu Miss Delia Bacon, die hier als «die größte Amerikanerin ihres Jahrhunderts» gefeiert wird. Temperamentvoller erschallt Holzers Stimme in dem Weckruf *Wer war Shakespeare?*,[28]) wo die Übertreibungen mancher neueren Shakespeare-Publikationen im Baconianischen Sinne ausgenutzt werden. Doch: muß ich dem Philologen Holzer allen Ernstes auseinandersetzen, warum in dieser literarhistorischen Frage mit dem bloßen «Scharfsinn» der Juristen wenig anzufangen ist? Was anders ist der Urkeim und Kernpunkt der ganzen Bacon-Hypothese, als daß man Dinge des 16. Jahrhunderts statt mit historischen mit modernen Maßstäben mißt?! Und daher ist es kein Zufall, daß diese Hypothese, wenn wir von Holzer und zwei weiteren Mittelschullehrern absehen, nur von Nicht-Historikern, Nicht-Philologen, also Laien vertreten wird. Was würden wohl die Juristen und Mediziner sagen, wenn in ähnlicher Weise von Laien in ihrer Wissenschaft herumgepfuscht würde!

4. Sprache und Metrik.

«*The Shakespearean language is, to an extent greater than is sometimes supposed, a dead tongue to us*», so urteilt ein moderner Engländer, R. J. Cunliffe, der uns soeben ein *New Shakespearean Dictionary*[29]) geschenkt hat. Das Schlimmste ist, daß viele Shakespeare-Phrasen, wie etwa *travelling along this coast* dem modernen Engländer ohne weiteres einen guten Sinn ergeben, aber leider in der elisabethanischen Zeit eine wesentlich andere Bedeutung hatten. Und darum rät Cunliffe dem Shakespeare-Freunde, gelegentlich

[26]) Hie Bacon! Ein Beitrag zur Bacon-Shakespeare-Frage von Dr. Joseph Fest. Nürnberg 1911, C. Kochs Verlagsbuchhandlung. vii u. 188 S. Preis: 3 M.

[27]) Die Genesis der Shakespeare-Bacon-Frage. Vortrag von G. Holzer. Heidelberg, Weiß'sche Universitätsbuchhandlung, 1910. 27 S. Preis: 60 Pf.

[28]) Wer war Shake-speare? ? ? Ein Weckruf von Prof. G. Holzer an der Oberrealschule in Heidelberg. Weiß'sche Universitäts-Buchhandlung, Heidelberg, 1910. 33 S. Preis: 60 Pf.

[29]) A New Shakespearean Dictionary. By Richard John Cunliffe. Blackie and Son, Ltd., London, Glasgow and Bombay, 1910. xi u. 342 S. Preis: 9s. net.

direkt im Shakespeare-Lexikon herumzulesen. Cunliffes neues Wörterbuch nun will keine vollständige Sammlung des Shakespeare'schen Wortschatzes geben, wie etwa unser Alexander Schmidt, sondern er beschränkt sich darauf, alle veralteten Wörter und Bedeutungen zusammenzustellen und mit 3—4 Parallelstellen aus Shakespeare zu versehen. Daß durchweg das große Oxforder Wörterbuch dabei zu Rate gezogen ist, erkennt der Kundige leicht an der sorgfältigen Formulierung und der historischen Anordnung der Einzelbedeutungen. Das Fortlassen von Etymologien, mit denen im englischen Schulunterrichte mancher Unfug getrieben wird, ist sehr zu billigen. Dagegen vermissen wir ungern kleine Abbildungen, durch welche gerade Marian Edwardes ihrem Shakespeare-Taschenlexikon (1909) einen solchen Reiz verliehen hat (vgl. Jahrbuch XLVI, 320). In ein paar Fällen sähe man die Bedeutung gern schärfer oder anders gefaßt. Auch wird man hie und da einem Worte Aufnahme wünschen (*bawd* 'Hase', *scarfed* 'beflaggt' u. a. m.). Sonst aber verdient Cunliffes Werk hohes Lob, so daß es unzweifelhaft als das beste kleinere Shakespeare-Lexikon jetzt bezeichnet werden muß.

Seiner eben vollendeten Kyd-Konkordanz hat Crawford[30]) auch eine vollständige Hamlet-Konkordanz beigegeben, die nicht nur alle Wörter der traditionellen Textzurechtmachung bietet, sondern auch den Wortschatz der ersten Quarto von 1603 vollständig und zwar gesondert einbezieht. Vielleicht wäre es noch förderlicher gewesen, statt des kritischen Textes von Dowden (im *Arden Shakespeare*) direkt die Texte der zweiten Quarto und ersten Folio zu Grunde zu legen.

Eine sehr gute Idee war es, mit fachmännischer Kenntnis einmal eine bestimmte Bedeutungsgruppe des Shakespeare'schen Wortschatzes darzustellen, wie dies soeben ein historisch gebildeter Seemann W. B. Whall mit *Shakespeare's Sea Terms*[31]) getan hat. Ein einleitendes Kapitel führt uns das Seemannsleben in elisabethanischer Zeit vor Augen. Dann werden in fortlaufendem Text die Seemannsausdrücke Shakespeares im einzelnen besprochen. Dabei ergibt sich, daß einige der Wörter bisher falsch erklärt sind und manche von den Kommentatoren stillschweigend übergangen waren. So ist z. B. *false-fire* im Hamlet III 2, 277 nicht sowohl «*a blank discharge of fire-arms*» als vielmehr *blue-fire*, d. h. eine brennbare Masse, die in Holzröhren gefüllt einige Minuten lang mit bläulicher Farbe brennt und zu Nachtsignalen oder auch zur Irreführung des Feindes benutzt wird. In manchen Fällen wird der nautische Nebensinn heutzutage meist übersehen, wie z. B. bei dem häufigen *convoy*, das eigentlich «Begleitschiff» bedeutet. Daß sprachlich-philologisch nicht alles klappt, werden wir gern unserm Autor nachsehen. Erfreulich ist, daß Abbildungen mehrfach die Anschauung fördern helfen. Gern hören wir auch, daß Shakespeare im Gegensatz zu anderen Dramatikern der Zeit die Fachausdrücke der Seemannssprache stets

---

[30]) Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. Bd. XV Dritter Teil: A Concordance to the Works of Thomas Kyd by Ch. Crawford. Louvain, A Uystpruyst. 1910. (= S. 401—690.) Preis: 24 M. (Subskr.: 20 M.). [Darin: S. 475—690 Hamlet Appendix.]

[31]) Shakespeare's Sea Terms Explained. By W. B. Whall, Master Mariner. Bristol, J. W. Arrowsmith (London, Simpkin. Marshall, Hamilton, Kent & Company, Limited), 1910. 111 S. Mit 3 Lichttafeln und mehreren Textbildern. Preis: 2s.

absolut korrekt verwendet; nur noch ein Zeitgenosse, Bacon, kommt ihm darin gleich. Ich glaube, daß namentlich uns deutschen Landratten die Lektüre des Büchleins den Sinn mancher Stelle erst recht erschließen wird, und möchte es darum warm empfehlen.

Nur kurz hingewiesen sei auf J. L. Moore's *Tudor-Stuart Views on the Growth, Status, and Destiny of the English Language*[32]), einen etwas breit angelegten, aber nicht uninteressanten Beitrag zur Geschichte der englischen Sprache. Wie der Elisabethaner über seine Sprache, ihre Vergangenheit und ihre Aussichten dachte, ersehen wir hier aus einem umfangreichen Belegmaterial. Über die Vergangenheit erweisen sie sich natürlich schlecht orientiert. Über die Wiederbelebung alter und die Einführung neuer Wörter sind die Meinungen geteilt. Ebenso finden die einen an ihrer Muttersprache zu tadeln, was just die andern wieder als Vorzug empfinden.

Über der englischen Metrik waltet ein Unstern. Kein einigermaßen brauchbares kleineres Handbuch ist zu haben. Auch die *Elements of English Versification*[33]) von J. W. Bright und R. D. Miller vermögen diese Lücke nicht auszufüllen, da sie die englische Rhythmik in das Prokrustes-Bett der antiken Metrik zwängen und auch ganz an Äußerlichkeiten haften bleiben.

Jahrelang fortgesetzte Beobachtungen von Sievers, Saran und Rutz haben uns die überraschende Einsicht gebracht, daß die jedem Menschen beim Sprechen eigentümliche Stimmlage, seine habituelle Melodieführung sowie eine gewisse Gesamtmuskeleinstellung, die akustisch zu deutlich unterscheidbaren Klangfarbetypen führt, auch in seiner geschriebenen Sprache, namentlich beim Vers, objektiv erkennbar sind. Leider ist diese nicht ganz einfache Lehre bisher mehr praktisch als theoretisch durchgearbeitet. Ich bin aber überzeugt, daß diese Stimmtypenlehre von der allergrößten Bedeutung für die Shakespeare-Forschung werden wird, weil sie uns ein objektives Kriterion an die Hand gibt, verschiedene Verfasserhände aus einem Texte mit ziemlicher Sicherheit herauszulösen. Darum sei hier auf ein kleines Buch aufmerksam gemacht, das zur Einführung in die neue Lehre dienen kann, allerdings bei der Eigenart des Gegenstandes diesen Zweck kaum ohne mündliche Belehrung ganz erreichen wird: *Sprache, Gesang und Körperhaltung*[34]) von O. Rutz. Der Verfasser hat in diesem neuen Werke für die wichtigsten Vertreter der Weltliteratur den Stimmtypus in einer alphabetischen Liste kurz verzeichnet. Danach hätte Shakespeare mit Tenorstimme gesprochen und zwar in heller, aber weicher Tongebung (sog. «deutscher Typus»), also ähnlich wie Schiller, während Goethe als Vertreter des «italienischen Typus» eine weiche, aber dunkle Klangfarbe aufwies (vgl. auch oben S. 275).

---

[32]) Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Lorenz Morsbach, Heft XLI: Tudor-Stuart Views on the Growth Status and Destiny of the English Language. By J. L. Moore, Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer, 1910. xii u. 179 S. Preis: 6 M.

[33]) The Elements of English Versification. By James Wilson Bright and Raymond Durbin Miller. Boston and London, Ginn and Company, 1910. xii u. 166 S.

[34]) Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz, von Dr. Ottmar Rutz. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck), München, 1911. vi u. 152 S. Mit zwei Bildertafeln. Preis: 2.80 M.

5. Theater.

Es ist längst erkannt worden, daß man zur Rekonstruktion der elisabethanischen Bühne auch auf die mittelalterliche Mysterienbühne zurückgreifen muß, und diese ist uns nirgendwo so gut überliefert als in Frankreich. Daher wird der Shakespeare-Forscher auch ein Buch wie D. C. Stuart's *Stage Decoration in France in the Middle Ages*[35]) herbeiziehen müssen, das allerdings neben G. Cohen's trefflicher Darstellung (1906) keinen leichten Stand hat.

Was speziell die englische Bühne angeht, so haben wir da ein monumentales Werk erhalten von dem Amerikaner John Tucker Murray. *English Dramatic Companies 1558—1642*[36]), das eine umfassende Darstellung der elisabethanischen Schauspielertruppen gibt. Mit einem Riesenfleiß ist hier ein großes Material zusammengetragen und in übersichtlicher Weise der Benutzung zugänglich gemacht. Murray wollte ursprünglich nur die provinziellen Theatertruppen behandeln. Es ergab sich ihm aber bald, daß diese mehrfach von den Londoner Truppen nicht zu trennen seien, und so hat er den ersten Band diesen letzteren gewidmet, und im zweiten Bande die Provinzialtruppen behandelt. Bei seiner Darstellung ist er so vorgegangen, daß er uns zunächst jedesmal eine kurze Geschichte der Theatertruppe gibt und daran Listen ihrer Aufführungen anschließt, alles natürlich mit genauen Daten und aktenmäßigen Belegen. Für die Londoner Gesellschaften konnte er an neuem Material nur eine Handschrift des Inner Temple hervorziehen. Dagegen blieb für die Provinzaufführungen so gut wie alles zu tun, da es hier an Vorarbeiten fast gänzlich fehlt. Mit staunenswertem Fleiße hat Murray zu dem Zwecke alle möglichen Stadtgeschichten durchgesehen, leider nicht mit allzu großem Erfolge, da die Verfasser diesem Gegenstande in der Regel keine Aufmerksamkeit zugewendet hatten. Hingegen war sehr reich der Ertrag der Durchstöberung der Stadtarchive. Selbstverständlich konnte Murray nicht das gesamte Aktenmaterial aller Städte Englands vornehmen, sondern er mußte sich auf gut Glück hin auf eine Auswahl beschränken. Bald erkannte er aber, daß besonders die Bürgermeisterakten — weil sich hierhin die Schauspieler um Spielerlaubnis zu wenden hatten — sowie die Stadtkämmerei-Rechnungen Ertrag versprachen. Und so ist es ihm gelungen, für 78 Provinzialstädte uns Theateraufführungen nachzuweisen, deren urkundliche Belege allein 220 Druckseiten in Murrays zweitem Bande einnehmen. Das umfangreiche neue Material hat natürlich die Geschichte fast jeder bekannten Theatertruppe beträchtlich bereichern und ergänzen helfen, hat eine Anzahl ganz neuer Gesellschaften ans Tageslicht gebracht und manchen bisher unbekannten Schauspielernamen wieder ausgegraben. Was sein Material für die Rechtsverhältnisse der Theatertruppen, für ihre Stücke, ihre Bühne, ihren Verdienst und dergleichen ergab, will Murray später in einem zweiten Werke

---

[35]) Stage Decoration in France in the Middle Ages. By Donald Clive Stuart. New York, The Columbia University Press, 1910. ix u. 230 S. Preis: $ 1.50 net.

[36]) English Dramatic Companies 1558-1642. By John Tucker Murray. London, Constable and Company, Limited, 1910. Vol. I: London Companies. xvi u. 370 S. Mit einer Karte. Vol. II: Provincial Companies Appendices. xii u. 434 S. Preis: 31 s. 6 d.

nachtragen. Aber das Vorgebrachte genügt um uns zu zeigen, welch gewaltiges Interesse für Theateraufführungen nicht nur in London, sondern auch in den kleinen und kleinsten Orten der Provinz im elisabethanischen Zeitalter verbreitet war, woraus uns die erstaunlich reiche Blüte der dramatischen Literatur recht eigentlich erst verständlich wird. — Häufig hat Murray Gelegenheit, die bekanntlich nicht sehr zuverlässigen Angaben und Theorien von Fleay zu berichtigen. So bedarf auch Fleays Aufstellung über den Zusammenhang zwischen Pest und Theaterverbot einer Korrektur. Wie Murray überzeugend nachweist, mußten von 1575/76 die Theater bei wöchentlich 50 Pest-Todesfällen geschlossen werden; von 1575/76 bis ca. 1603, wenn die Gesamtsterblichkeitsziffer (gleichgültig aus welcher Todesursache) auf 50 in der Woche gestiegen war; von ca. 1603 bis ca. 1608 bei 30, von ca. 1608—1642 bei über 40 Pest-Todesfällen in der Woche.

Mit dem gleichen Thema beschäftigen sich eine Reihe von Urkunden, die soeben Chambers und Greg in ihrer bekannten mustergültigen Weise im diesjährigen Kollektaneumbande der *Malone Society*[37]) herausgegeben haben. Abgesehen von einer Theaterbaulizenz vom Jahre 1615 handelt es sich hier um lauter königliche Patente für Schauspielertruppen, die Jahre 1574—1625 umfassend. Inhaltlich sind dieselben, bis auf drei, schon bekannt. Meist sind sie aber nach anderen Vorlagen als in früheren Publikationen gedruckt, so daß z. B. Fleays Zweifel an der Echtheit der Theaterbauerlaubnis vom 3. Juni 1615 für das Porter's Hall Theater durch den Abdruck der Urkunde nach der Patentrolle beschwichtigt werden kann. Am wichtigsten ist wohl die zwölfte Urkunde, ein Patent für die königliche Kindertruppe von Bristol, von deren Existenz man bisher, auch Murray noch, nur aus einem Streitfalle von 1618 etwas wußte, während wir hier ihre Spiellizenz vom 13. Juli 1615 in extenso erhalten. Ähnlich steht's mit der hier zum ersten Male bekannt gegebenen Lizenz für die Truppe der Prinzessin Elizabeth vom 27. April 1611, deren Datum Murray allerdings schon in den Bürgermeisterakten von Norwich anläßlich eines dortigen Gastspieles vom Jahre 1615/16 aufgefunden hatte. In den einleitenden Worten macht Chambers darauf aufmerksam, daß jedes königliche Patent fünf Stadien zu durchlaufen hatte: von einer *King's Bill* zur *Signet Bill*, weiter zum *Writ of Privy Seal* und wirklichen *Letter Patent*, der vorher noch in die *Patent Roll* eingetragen wurde. Aus allen fünf Formen kann der Inhalt der Urkunde entnommen werden, wenn natürlich auch die Eingangs- und Schlußworte sowie die Daten etwas differieren.

Als Prof. A. Feuillerat im Jahre 1908 uns seinen ersten Urkundenband ohne Einleitung schenkte, mochte mancher bedauern, nicht gleich das Fazit aus dem Material gezogen zu sehen. Eine erste Abschlagszahlung legt er uns jetzt vor in einem Büchlein über *Le Bureau des Menus-Plaisirs*[38]).

---

[37]) The Malone Society 1909. Collections Part III. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press, July 1910.] Darin (a) S. 247—259: James I at Oxford in 1605. Property Lists from the University Archives. Edited by F. S. Boas and W. W. Greg. (b) S. 260—284: Dramatic Records from the Patent Rolls. Company Licences. Edited by E. K. Chambers and W. W. Greg.

[38]) Le bureau des menus-plaisirs (Office of the Revels) et la mise en scène à la Cour d'Elizabeth. Par Albert Feuillerat. Louvain, A. Uystpruyst, 1910. 88 S.

Er versucht hierin, uns eine Geschichte des Amtes des Masters of the Revels zu zeichnen und uns eine Vorstellung von dessen Amtspflichten zu geben. Obgleich schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts (zuerst 1486) von Persönlichkeiten die Rede ist, die die königlichen Lustbarkeiten organisieren, hat sich doch ein Bedürfnis nach einem besonderen ständigen Beamten dafür erst mit der Thronbesteigung des prunkliebenden Königs Heinrich VIII. herausgebildet. Aber auch unter ihm versah zunächst ein hoher Adliger ohne Beamteneigenschaft im Verein mit dem Hofschneider diese Funktionen. Erst 1545 wurde zum ersten Male ein eigener *Master of the Revels* durch königliches Patent bestellt, nachdem allerdings schon 1534 die Subalternstelle eines *Yeoman of the Revels* kreiert war. Außer letzterer Hilfskraft, die mehr die gröberen Geschäfte wie Garderobentransporte u. dergl. zu besorgen hatte, besaß die Hoftheaterintendanz auch einen *Clerk-Controller*, d. i. eine Art Bürovorstand, sowie seit 1546 noch einen einfachen *Clerk*, dem speziell die Rechnungsführung oblag. Nach jeder Festspielzeit hatte der Clerk eine Gesamtberechnung der Kosten aufzustellen, und in diese Rechnungsberichte, sog. *ledgers*, wurden bei sorgfältiger Buchführung auch die Namen der gespielten Stücke mit den Aufführungsdaten und der aufführenden Truppe eingetragen. Auf Grund dieser Hauptbücher wurden dann im Audit Office nach überaus langwierigem Geschäftsgange die Rechnungsanweisungen ausgeschrieben, worauf allerdings noch Jahre vergehen mochten, bis die Lieferanten und Handwerker endlich ihr Geld erhielten. Das Amt des Generalintendanten selbst galt als ein sehr einflußreiches und verantwortungsvolles; forderte es doch ebenso vielseitiges Wissen wie feinen Takt. Die Wünsche des Königs galt es geschickt zu sondieren, die besten Stücke herauszufinden und dem Geschmack des Hofes entsprechend zu überarbeiten. Theatertruppen und allerhand Handwerker zu engagieren u. dergl. m. Sehr allmählich hatte sich das Amt des Masters of the Revels von der Verquickung mit anderen Hofämtern losgemacht. Eigentlich geschah dies erst 1559 durch die schauspielfrohe junge Königin. Allerdings setzte nun auch ein gewaltiges Steigen der Ausgaben der Generalintendanz ein: während unter Heinrich VIII. die Jahresausgaben durchschnittlich 120—150 *l.* betragen hatten, schwollen sie unter Elizabeth sofort auf 300—500 *l.* an, um 1571/72 sogar die fabelhafte Höhe von 1585 *l.* zu erreichen. Der neue Schatzmeister Lord Burghley drang daher auf Reformen, die das Budget bald wieder auf 250 *l.* herabdrückten. Mit der Zeit verlor das Institut immer mehr an Bedeutung, namentlich seit 1597 ein niedriges Fixum für die Ausgaben festgesetzt war, und sah sich schließlich auf die Funktion einer Zensurbehörde für die öffentlich aufzuführenden Stücke beschränkt. Diese Entwicklung war aber hauptsächlich wohl dadurch veranlaßt, daß seit 1590 die zu Hofaufführungen herangezogenen Theatertruppen mehr und mehr eine solche Ausstattung besaßen, daß dem Master of the Revels nur wenig noch zu tun übrig blieb. — In einem zweiten Teile beschäftigt sich Feuillerat mit der Kostümherstellung und der Bühnendekoration, die natürlich gleichfalls in das Ressort des Generalintendanten fielen. Die Ausstattung der Stücke ist, wie uns die Rechnungen klar beweisen, zum mindesten bei Hofvorstellungen keineswegs so primitiv und dürftig gewesen, wie man bisher anzunehmen pflegt. Vor allem kamen eine Unmenge von Requisiten zur

Verwendung wie Bänke, Stühle, Truhen, Leuchter, Spiegel, Kanzeln, Altäre, Galgen, Leitern, Girlanden, Zweige, Blätter (aus Papier oder Seide), Rosen, Stechpalmen, Getreidehalme, Schneeflocken und Schneeballen aus Wolle oder Watte, Hagelkörner, Schlangen, Drachen, Ungeheuer, Löwen, Einhörner, Ziegenköpfe, Hundeköpfe (für die Cynocephalen), Pferdemasken, Pferdeschabracken, Hundekoppeln, Bärte (lange wie kurze, weiße wie braune, fuchsige, graue und rote) u. dergl. m. Es gab auch reichlich Versatzstücke wie Berge, Lauben aus Reifen, praktikable Bäume, hohle Bäume (die sich öffnen und eine Person aufnehmen konnten), Zäune und Burgzinnen aus Fichtenlatten, Gefängnisgitter aus Tannenholz, Brunnen, Kriegszelte, Dächer aus Zweigen usw. Wie groß diese Dinge gelegentlich waren, ergibt sich daraus, daß das Material, das zum Aufbau des Felsens im *Knight of the Burning Rock* nötig war, volle zwei Wagenladungen ausmachte. Endlich benutzten die Hofaufführungen auch gemalte Hintergründe sowie wohl auch Seitenkulissen, die Häuser, Schlösser, Städte, Dörfer, Berge, Wälder darstellten. Und daß diese nicht von kleinen Dimensionen waren, ersehen wir aus der dazu verbrauchten Leinwand: für die Saison 1583/84 wurden 210 Ellen Leinwand für zwölf Dekorationen vermalt — also im Durchschnitt 70 Ellen für jede Dekoration. Gespielt wurde in großen Sälen der königlichen Schlösser zu Greenwich, Hampton Court, Richmond, Westminster, Whitehall und Windsor, und zwar stets gegen Abend, so daß eine reiche Fackel- oder Kerzenbeleuchtung nötig war. Die Bühnenestrade wurde an einer Seite des Sales aufgeschlagen, und zwar in so großer Ausdehnung, daß, wie im Mittelalter, alle Bühnenbilder von vornherein nebeneinander darauf aufgebaut werden konnten. Letzteres lehren klar Stücke wie Lylys *Sappho and Phao* sowie direkte Zeugnisse über Aufführungen. An den drei übrigen Saalseiten waren Stufen für die Sitze der Zuschauer errichtet. Die Königstribüne mit Baldachin war — wohl je nach der Akustik des Saales — in der Mitte, an einer Längsseite oder auch, wie es z. B. Peeles *Arraignment of Paris* voraussetzt, direkt auf der Bühne selbst aufgestellt. Aus allem ergibt sich, daß wir unsere Ansichten über die szenische Einfachheit der elisabethanischen Theateraufführungen ernstlich revidieren müssen, und zwar auch was die öffentliche Bühne angeht. Denn sollten Schauspieler, die bei ihren Vorstellungen am Hofe die kostbare Bühnenausstattung der Generalintendanz erlebt hatten, wirklich nicht auf die Idee gekommen sein, davon einiges oder womöglich alles auf ihr eigenes Theater zu übertragen? Sollte Shakespeare, von dem ja mehrere Stücke, wie z. B. Weihnachten 1597 «Verlorene Liebesmüh», vom Master of the Revels bei Hofe inszeniert waren und zwar sicherlich, wie andere Stücke, «*with their apt houses of painted canvas and properties incident, such as might most lively express the effect of the histories played*», — sollte Shakespeare, sagt Feuillerat, nicht nachdenklich heimgegangen sein von einer solchen Vorstellung? Man sieht, welche Perspektiven das Bändchen vor uns eröffnet. Daß es danach in keiner Shakespeare-Bibliothek fehlen sollte, brauche ich wohl nicht besonders zu unterstreichen.

Eine willkommene Ergänzung zu Feuillerats Büchlein bieten uns ein paar Inventare, welche von Boas mit Hilfe von Greg aus dem Oxforder Universitäts-Archive im Kollektaneumbande der *Malone Society*[37]) veröffentlicht sind. Sie beziehen sich alle auf Theateraufführungen, die Studenten

vor König Jakob I. während seines Besuches von Oxford (27.—31. August 1605) veranstaltet hatten und zu denen man die Kostüme und Requisiten von den Pächtern des Blackfriars-Theaters in London entliehen hatte. Literarhistorisch besteht der Wert dieser Inventare darin, daß sie uns einigen Anhalt bieten für den Charakter des damals gespielten, jetzt aber verlorenen Stückes *Alba*: da Neptun, Apollo, Pan, Nestor, 8—10 Könige, 20 Nymphen, 10 Satyrn, 3 Sylvane, 1 Magier und 6 Morristänzer darin auftraten, so wird es wohl von klassisch-mythologischem Inhalte gewesen sein.

6. Zeitkultur.

Eine wirklich gute Darstellung der Gesamtkultur des englischen Renaissance-Zeitalters ist seit langem ein großes Bedürfnis. Was uns aber Prof. H. Th. Stephenson jetzt unter dem Titel *The Elizabethan People*[38]) bietet, vermag auch nicht im Entferntesten diese Lücke zu füllen. Zwar ist hier in 13 Kapiteln allerhand Material zusammengetragen über den «Charakter der Elisabethaner», über «Das Landleben», «Das Leben in der Hauptstadt», «Vergnügungen im allgemeinen», «Ländlichen Sport», «Kalenderfeste», «Spiele im Freien», «Aberglaube», «Geburt, Taufe, Ehe und Tod», «Geister, Feen und Hexen» sowie über «Das Alltagsleben». Aber, wie schon diese verworrene Disposition zeigt, geschieht das in ganz planloser und oberflächlicher Weise, ohne jede wissenschaftliche Methode und ohne Heranziehung von Spezialforschung — Kingsley und Walter Scott werden wie Quellen zitiert —, so daß man nicht recht weiß, für welches Publikum eigentlich diese offenbar aus Vorlesungen hervorgegangenen Zusammenstellungen berechnet sind. Von des Verfassers naivem Standpunkte mag eine Probe genügen: als nationale Charakteristika für den Engländer der Renaissancezeit gelten ihm «Leichtgläubigkeit», «Grausamkeit» und «Nachahmungssucht»! Ganz schlimm steht es mit den zahlreichen Bildern. Nicht nur daß sie meist wenig Konnex mit dem Texte haben und mit ganz vagen Quellenangaben wie *from an old print* gegeben werden, sie gehören zum Teil überhaupt nicht in die elisabethanische Zeit hinein: die 17 Bilder zum Abschnitt *Rural Sports* z. B. stammen aus Handschriften des 11. bis 14. Jahrhunderts, reflektieren also spätangelsächsische und höfisch-französische Kultur! Vielleicht wird Sidney Lee uns bald das ersehnte Gegenstück zum unvergleichlichen Burckhardt schenken.

Gern würde ich den Lesern des Jahrbuchs mehr von den Veröffentlichungen elisabethanischer Musikwerke erzählen, von den englischen Madrigalen, die Novello seit Jahren in Einzelheften erscheinen läßt, oder von den Morris-Tanz-Sammlungen, die einerseits Frl. Neale (The Espérance Morris Book, 1910, 5s.), andererseits Sharp und Macilwaine (Morris Dance Tunes, 5 Hefte à 2s.) herausgeben. Leider aber finde ich dazu nicht die nötige Unterstützung der Verleger und Autoren. Umsomehr möchte ich nicht versäumen, die Aufmerksamkeit auf eine eigenartige Publikation von Fowler und Armes[40]) hinzulenken. Canon Fowler hat nämlich auf dem Mantel

[38]) The Elizabethan People. By Henry Thew Stephenson. Illustrated. New York, Henry Holt and Company (George Bell and Sons, London), 1910. xi u. 412 S. Mit 58 Bildertafeln. Preis: $2.00 net.

[40]) Angels' Music A.D. 1612. The Words selected by J. T. Fowler, the Music arranged by Philip Armes. Printed by Novello and Company, Ltd., [1904]. 7 S.

der vierten Glocke der Marienkirche zu Oxford, die laut Inschrift im Jahre 1612 gegossen ist, einen Musiksatz für vierstimmigen Chor entdeckt und diesen jetzt von dem Durhamer Domorganisten Prof. Armes in moderner Notierung veröffentlichen lassen. Da der Chorsatz ohne Worte überliefert ist, hat Fowler ihm Textworte aus George Herbert untergelegt. Das Ganze bietet uns so ein treffliches Beispiel elisabethanischer Kirchenmusik, das auch auf den modernen Hörer seinen Eindruck nicht verfehlen wird.

Leipzig. Max Förster.

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger.

1. Drama.

Wer die Anfänge des englischen Dramas verfolgen will, muß zu den mittelalterlichen geistlichen Spielen hinabsteigen. Und so beschäftigt sich Edward Powell in zwei Vorträgen, die er unter dem reichlich weitgreifenden Titel *The Evolution of the British Drama from the Earliest Times*[1]) veröffentlicht hat, mit den alten Mysterien-Spielen, insonderheit dem Chester-Zyklus. Nicht sowohl der Kirche und der kirchlichen Liturgie verdanken wir seiner Ansicht nach das geistliche Drama, sondern den beiden ersten Kreuzzügen — Minstrels brachten es aus Byzanz mit heim — sowie den Benediktiner-Mönchen, die die ersten abendländischen Stücke verfaßten und aufführten. Vor anderen gebührt eine Stelle in dieser Entwicklung dem Benediktinerkloster St. Werburg zu Chester, wo der uns vorliegende Zyklus der weitberühmten Chester-Spiele von dem gelehrten Ralph Higden abgefaßt und um 1337 — nicht schon früher — von der Klostergemeinschaft mit großen Kosten und Anstrengungen aufgeführt ist. Die kirchlichen Oberen nahmen bald Anstoß daran; der Abt des Klosters, Richard Seynesbury, mußte darob sogar ins Exil gehen. Aber im Ganzen nur viermal soll der Gesamtzyklus überhaupt zur Aufführung gelangt sein: 1337, 1376, 1532 und 1574, wenn auch Einzelstücke daraus öfter auf der Bühne erschienen sind. Unschätzbar war der Einfluß solch volkstümlichen Theaterspielens auf das englische Volk: es brachte die Muttersprache wieder als Unterrichtsfach in die englische Schule, es bereitete den Boden für Wyclif vor, und noch die großen Dramatiker, besonders Marlowe, weisen Spuren davon auf. Die Rechtfertigung der vorstehenden Behauptungen verspricht uns Powell demnächst in einem umfangreichen Buche darzureichen. Einstweilen sollen wir ihm glauben, daß alles, was er hier im leichten Stile einer humoristischen Feuilleton-Plauderei vorträgt, wirklich wissenschaftlich fundiert ist.

Mit dem Ursprung einer anderen Gattung geistlicher Spiele, der Moralitäten, beschäftigt sich eine Abhandlung von E. S. Thompson, *The*

[1]) The Evolution of the British Drama from the Earliest Times. Historical Survey. [*Auf dem Umschlag dafür:* British Drama. Chester Mystery Plays.] By Edward Powell. Published by the Liverpool Booksellers' Co., Ltd., 1910 (F. W. Chapman, Cathedral Buildings, Chester). 64 u. iv S. Mit 5 Lichtbildern. Preis: 1s. net.

English Moral Play.[2]) Die ältere Meinung, daß diese Gattung sich aus den Mysterienspielen entwickelt habe, ist unhaltbar. Vielmehr sind beide nebeneinander aus derselben Wurzel, dem Lehrbedürfnis der Kirche, entsprungen. Während aber die Mysterienspiele die Tatsachen der Heilsgeschichte zu popularisieren suchten, sollten die Moralitäten die theologischen und ethischen Lehren des Christentums durch Verkörperlichung der Tugenden und Laster dem gemeinen Manne näher bringen. Und während erstere aus den liturgischen Bestandteilen der Messe erwachsen sind, haben sich letztere aus der Predigt fortentwickelt. Die volkstümliche Predigt hatte schon früh, namentlich aber seit dem 12. Jahrhundert, Morallehren durch sog. Exempelgeschichten zu verdeutlichen gesucht; ebenso hatte sie aus der spätrömischen Literatur die Personifikation von Abstraktbegriffen übernommen sowie gern sich der eindrucksvolleren Form des Dialogs bedient, sogar bei ethisch-doktrinären Auseinandersetzungen. So enthalten z. B. die Predigten eines Hugo von St. Victor oder Bernhard von Clairvaux oder Peter von Blois bereits alle Elemente einer Moralität. Es fehlt nur noch die Verteilung des Dialogs auf verschiedene Sprecher und das Agieren auf der Bühne, ein Schritt, der leicht in Anlehnung an die vorausgeeilte Dramatisierung biblischer Geschichten getan werden konnte. Schon an der ältesten erhaltenen Moralität, dem *Castle of Perseverance*, das überhaupt als typisches Beispiel der Gattung gelten kann, läßt sich dies im Einzelnen aufzeigen. Alle Motive der Moralitäten sind daher auch bereits in der theologischen Literatur nachzuweisen, wie z. B. die Auffassung des Seelenlebens als eines Kampfes zwischen guten und bösen Kräften. Natürlich haben auch andere allegorische Gattungen ihr Scherflein beigesteuert, wie z. B. das im Mittelalter so beliebte «Streitgedicht», das gleichfalls aus der Spätantike stammt, und die Totentanz-Darstellungen. Unser Verfasser warnt aber davor, diese sekundären Einflüsse zu überschätzen, wie seiner Meinung nach zumeist geschieht. Reformation und Renaissance konnten naturgemäß ihren Einfluß auf die Moralität nicht verfehlen, indem sie zunächst den Inhalt, dann auch die Form der Stücke umgestalteten. An die Stelle moralisierender Theologie trat eine freiere, mehr allgemein-menschliche Ethik, wie zuerst deutlich in Skeltons *Magnificence* hervortritt; und auch sonst wird die Moralität mehr und mehr sekularisiert, humanisiert und nationalisiert. Formell zeigt sich der neue Einfluß in der kunstvolleren Komposition, der effektvolleren Handhabung des Dialogs, dem leichteren Fluß des Verses und der Einstreuung lyrischer Elemente.

Das schönste Beispiel des älteren religiösen Moralitäten-Typus, der aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammende *Everyman*, erfreut sich neuerdings mit Recht solcher Beliebtheit, daß fast jedes Jahr ein Neudruck davon erscheint. In den ungemein billigen und doch vorzüglich gedruckten *Select English Classics* von Quiller-Couch hat Tucker Brooke einen modernisierten Text des *Everyman*[3]) auf Grund des alten Britwell-Druckes

[2]) The English Moral Plays. By Elbert N. S. Thompson. [Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, Vol. xiv, pp. 291—414, March 1910.] Published under the Auspices of Yale University. New Haven, Connecticut, 1910.

[3]) [Select English Classics, edited by A. T. Quiller-Couch.] Everyman, a Morality Play. With an Introduction by A. T. Quiller-Couch. Oxford, at the Clarendon Press [o. Jahr]. 32 S. Preis: 3 d., Cloth 4 d.

geboten, zu dem der Herausgeber der Serie ein paar populäre Einleitungsworte geliefert hat.

Dem jüngeren Typus, und zwar der politischen Moralität, gehören zwei Fragmente an, die soeben W. W. Greg nach den Originalen des Herzogs von Devonshire im Kollektaneum der *Malone Society* neugedruckt hat. Zunächst ein bisher in Colliers Abdruck schwer zugängliches Bruchstück von 6 Blättern mit 408 Versen, dem man auf Grund der Eintragung im Buchhändlerregister (1565) den Titel *Albion Knight*[4]) gegeben hat. Jetzt damit zusammengebunden, aber sicherlich einem andern Stücke und Drucker angehörig ist ein nur eine Seite mit 62 Versen umfassendes Fragment einer politischen Moralität, die man nach den beiden Hauptpersonen *Temperance and Humility*[4]) benennen kann. Prof. Brandl möchte das Stück einem katholischen Autor aus Marys Regierung beilegen, während Greg aus typographischen Gründen den Druck schon um 1530 ansetzen will.

Ein frühes Übergangsbeispiel zur heimischen Possenkomödie haben wir in *Tom Tyler and his Wife*[5]), das zwar noch allegorische Gestalten auftreten läßt, aber sonst in völlig realistischer, possenhafter Weise uns den vergeblichen Zähmungsversuch eines zänkischen Mannweibes vorführt — also von fern an die «Zähmung der Widerspenstigen» erinnert. Ein Typenfaksimile dieses Stückes haben soeben G. C. Moore Smith und W. W. Greg für die *Malone Society* veröffentlicht. Erhalten ist uns nur ein später Quarto-Druck Kirkmans vom Jahre 1661, der sich aber als zweite Auflage bezeichnet und ausdrücklich angibt, daß das Stück schon «vor ungefähr hundert Jahren gedruckt und aufgeführt» sei. Tatsächlich führt eine Bücherliste von 1656 auch eine Komödie *Tom Tyler* an. Daß Ritson ein Exemplar der ersten Ausgabe gesehen, ist ein Irrtum, und das von ihm angegebene Datum desselben, 1578, beruht auf bloßer Vermutung, darf also nicht, wie bisher geschehen, als fester Termin benutzt werden. Das Stück ist eher noch früher, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, entstanden.

Einen Übergangstypus stellt auch das Schauspiel *Patient Grissell*[6]) von John Phillip dar, insofern als es einen italienischen, in letzter Linie auf Boccaccio zurückgehenden Stoff von romantischem Charakter noch in die Form des heimischen Volksdramas gießt und unter die individuellen Personen noch allegorische Figuren einmischt. Von der Existenz dieses Stückes war nichts bekannt, bis die Versteigerung der Bibliothek des Lord Mostyn im Mai 1907 ein Exemplar desselben ans Licht brachte. Dieses von Quaritch erstandene, jetzt nach Amerika verkaufte Exemplar eines undatierten Quartdruckes von Thomas Colwell bildet die Grundlage für ein Typenfaksimile, welches R. B. McKerrow und W. W. Greg für die *Malone Society* haben herstellen lassen. Zwei Eintragungen im Buchhändlerregister, 1565/6 und

[4]) The Malone Society 1909. Collections Part III: (a) Notes on the Society's Publications pp. 217—228. (b) Albion Knight, an imperfect morality, printed by Colwell, c. 1566. pp. 229—242. (c) Temperance and Humility, a fragment of a morality printed c. 1530. pp. 243—246. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press. 1910.] Mit drei Faksimiles.

[5]) The Malone Society Reprints 1910: Tom Tyler and his Wife. [Printed for the Malone Society by Charles Whittingham & Co., at the Chiswick Press, 1910.] ix u. 26 S. Mit 3 Autotypien.

[6]) The Malone Society Reprints 1909: The Play of Patient Grissell by John Phillip. [Printed for the Malone Society by Charles Whittingham & Co., at the Chiswick Press, 1909.] xvi u. 62 unpag. S. Mit 4 Autotypien.

1568/9, geben uns den einzigsten Anhalt für die Datierung des Stückes. aber beweisen zum wenigsten, daß unser Autor in der Behandlung des beliebten Griseldis-Themas Chettle, Dekker und Haughton zuvorgekommen ist. Der John Phillip, der auf dem Titelblatte uns als Verfasser genannt wird, ist vermutlich identisch mit dem gleichnamigen Dichter, der zwischen 1566 und 1591 als Verfasser von Balladen, Prosabroschüren und Elegien sich nachweisen läßt. Bemerkenswert ist noch, daß auf dem Titelblatte angegeben wird, in welcher Weise die zwanzig Rollen der Komödie auf acht Schauspieler verteilt werden können, wobei allerdings, wie die Herausgeber aufdecken, einige Fehler mit untergelaufen sind.

Gleichfalls auf italienische Anregungen geht zurück die wohl nur wenig spätere romantische Komödie *Two Italian Gentlemen*[7]), von der wir ebenfalls ein Typenfaksimile durch Percy Simpsons und W. W. Gregs Bemühungen für die *Malone Society* erhalten. Das Stück war schon von Collier und Halliwell beschrieben; ein Exemplar kam aber erst im Jahre 1908 durch die Bemühungen von Fritz Flügge wieder zum Vorschein — Greg schreibt unrichtig Mrs. Strong das Verdienst zu —, der einen leider nicht ganz vollständigen Blackletterdruck in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire aufstöberte und abdruckte. Collier hatte noch ein zweites, vollständiges Exemplar vor sich, aus dem er angeblich eine mit *A. M.* (d. i. Anthony Munday?) unterzeichnete Widmung abdruckte, die sich aber sprachlich als verdächtig erweist, wie Greg im Kollektaneumbande I 220 darlegt. Es ist dies wichtig, weil allein auf dieser Widmung Mundays Anspruch auf die Verfasserschaft des Stückes sich gründet, der stilistisch wenig Unterstützung findet. Ein weiteres kommt hinzu: in der Allotschen Anthologie *England's Parnassus* (1600) erscheinen zwei Zitate aus diesem Stücke, das eine mit «G. Chapman», das andere mit «Shep. Tonie» unterschrieben. «Shepherd Tonie» wird nun auch in einem anderen Falle mit Anthony Munday identifiziert; aber die Zuweisungen Allots haben sich vielfach als so unzuverlässig erwiesen, daß sein Zeugnis nicht ausschlaggebend sein kann. Die Verfasserfrage bedarf also noch der Aufhellung. Das Stück ist übrigens kein Originalwerk, sondern, wie Keller und Smith entdeckt haben (Jahrbuch XLV 286), eine freie Versbearbeitung von Pasquaglios Prosakomödie *Il Fidele* (1575). Auch bei diesem englischen Drama ist der einzige Anhalt für die Datierung die Eintragung in das Buchhändlerregister vom 12. November 1584.

Eine Reihe weiterer Neudrucke der *Malone Society* sind noch zu nennen. Zunächst wieder eine anonyme Komödie *A Knack to Know an Honest Man*[8]), die ihrer italienischen Namensformen wegen vielleicht ebenfalls auf eine italienische Quelle zurückgeht. Der einzige uns erhaltene Druck von 1596 — wohl sicher ein Raubdruck — bietet leider einen so verwahrlosten Text, daß wir die Popularität des Stückes, die uns durch Henslow und andere

---

[7]) The Malone Society Reprints 1909: Fidele and Fortunio, the Two Italian Gentlemen. [Printed for the Malone Society by Charles Whittingham & Co., at the Chiswick Press, 1910.] xi u. 48 unpag. S. Mit 2 Autotypien.

[8]) The Malone Society Reprints 1910: A Knack to Know an Honest Man 1596. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press, Dec. 1910.] xi u. 61 unpag. S. Mit 2 Autotypien.

Umstände bezeugt ist, heute schwer begründen können. Der Neudruck ist besorgt von dem Holländer H. de Vocht mit Unterstützung von W. W. Greg.

Das Schäferspiel *The Arraignment of Paris*[9]) von Robert Peele erhalten wir in einem Faksimiledruck nach der ältesten Quarto von 1584, den H. H. Child mit Hilfe Gregs herausgegeben hat.

Lodges Römertragödie *The Wounds of Civil War*[10]), ist von J. D. Wilson mit Gregs Unterstützung neugedruckt nach der ältesten, sehr schlecht gedruckten Quarto von 1594. Die vier Exemplare, die beim Neudruck verglichen sind, weisen wiederum einzelne Bogen in verschiedenem Korrekturstadium auf.

Zwei weitere Römertragödien sind hier zu nennen, die beide den Cleopatra-Stoff behandeln. Samuel Daniels klassizistische Tragödie *Cleopatra*[11]) hat uns soeben M. Lederer in einer sorgfältigen Ausgabe geliefert. Die sieben alten Drucke dieses Stückes, die bei Lebzeiten des Dichters erschienen, zerfallen textlich in drei Gruppen, von denen die letzte (durch Drucke von 1607 und 1611 vertreten) «ein völlig umgestaltetes, neues Stück» bietet. Z. B. sind Botenberichte durch dialogische Vorführung in Handlung umgesetzt. Lederer hat bei seiner Ausgabe den jüngsten Druck von 1611 zu Grunde gelegt, weil er der letzte der noch bei Lebzeiten des Autors erschienenen sei. Diese Begründung, die für Werke des 19. Jahrhunderts selbstverständlich paßt, hat für elisabethanische Texte keine Geltung, solange nicht nachgewiesen ist, daß der Autor an der Korrektur dieser Drucke beteiligt war, was wohl schwerlich gelingen wird. Es hätte also eine Untersuchung über den Textwert der einzelnen Drucke angestellt, und der Ursprung der Abweichungen der jüngeren Ausgaben festgestellt werden müssen. Als Quelle ist, wie wörtliche Anlehnungen beweisen, Norths Plutarch-Übersetzung anzusehen, obgleich die Charaktere, besonders die Cleopatra, stark von der Darstellung des antiken Biographen abweichen.

Eine Nachahmung des ebengenannten Römerdramas ist *The Tragicomoedi of the Vertuous Octauia*[12]) von Samuel Brandon, die uns jetzt zum ersten Male in einem Neudrucke durch R. B. McKerrow und W. W. Greg zugänglich gemacht ist. Zu Grunde liegt die einzig erhaltene, undatierte Quarto, für die am 5. Oktober 1598 laut Buchhändlerregister die Eintragungsgebühren entrichtet sind. Das Stück beruht auf derselben Quelle wie Shakespeares und Daniels Cleopatra-Dramen, nämlich Plutarchs Leben des Marc Anton in Norths Übersetzung, die stellenweise wörtlich benutzt ist;

---

[9]) The Malone Society Reprints 1910: The Arraignment of Paris 1584. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press, July 1910.] viii u. 40 unpag. S. Mit 3 Autotypien.

[10]) The Malone Society Reprints 1910: The Wounds of Civil War. By Thomas Lodge, 1594. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press, Dec. 1910.] xii u. 78 unpag. S. Mit 2 Autotypien.

[11]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. Band XXXI: Daniel's The Tragedie of Cleopatra nach dem Drucke von 1611 herausgegeben von M. Lederer. Louvain, A. Uystpruyst, 1911. xvi u. 98 S. Mit einem Faksimile. Preis: 6,80 M. (Subskr. 5,60 M.)

[12]) The Malone Society Reprints 1909: The Virtuous Octavia 1598. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press, Febr. 1910.] ix u. 128 unpag. S. Mit 5 Autotypien.

je eine Stelle stammt aus dem Caesars und des M. Claudius Marcellus, der von Brandon irrtümlicherweise mit seinem Nachkommen C. Claudius Marcellus verwechselt ist. Als Appendix der alten Quarto angefügt sind noch zwei Brandon'sche Versepisteln von 581 und 395 Versen im Balladenmetrum: Octavia an ihren treulosen Gatten Antonius und dessen Antwort, ganz im Stile der Ovid'schen Heroiden.

Im klassizistischen Fahrwasser segelt auch die wohl schon ins 17. Jahrhundert hinaufreichende Universitätskomödie *The Birth of Hercules*[13]), die eine Bearbeitung, stellenweise Übersetzung von Plautus' *Amphitruo* darstellt, jedoch, wohl in Nachahmung von Shakespeares «Komödie der Irrungen», einen zweiten Sklaven Dromio hinzufügt und die Rolle der Thessala beträchtlich erweitert. Das Stück ist nicht in einem Drucke auf uns gekommen, sondern nur in einer Handschrift (jetzt Add. 28722), die im Anfang des 17. Jahrhunderts — das Papier trägt im Wasserzeichen das Datum 1597 — in gut leserlicher Schrift von einem professionellen Schreiber hergestellt ist. Außerdem sind noch drei Hände darin tätig gewesen. Der Autor selbst, scheint es, hat das Manuskript durchgesehen und mit Besserungen und Zusätzen versehen. Einige wenige Korrekturen sind in einer anderen, von der des Autors kaum unterscheidbaren Hand eingetragen. Und ein Dritter hat Bühnenanweisungen — in englischer Sprache, während die ursprünglichen stets lateinisch sind — hinzugefügt. Aus den Bühnenanweisungen ist wenig für die Dekoration zu entnehmen; doch zeigt die eine (*lateres eruunt, quorum aliqui sint veri, qui terram feriant, aliqui falsi, qui illum* [d. i. den davon getroffenen Mercurius]), daß die Mauern nicht immer so einfach, wie im Handwerkerstück des «Sommernachtstraumes», dargestellt wurden. Im Schlußakt wird von reichlichem Donner Gebrauch gemacht; daß dieser mit der Kesseltrommel hervorgerufen wurde, lehrt die Bühnenanweisung *Alcmena shrikes out within, and presently together with her ye Drums for thunder.* Zur Schlußapotheose soll Musik (*musica vel buccinarum vel organorum, de cœlo histrionio*) und Chorgesang (*hic Chorus audiatur cantans quasi de cœlo*) vom «Bühnenhimmel» herab erschallen, der auch in der Eingangsszene mit Mond und Sternen geschmückt erscheint (*cœlum Histrionium sit luna et stellis perspicue distinctum*).

Über Shakespeares unmittelbarste Vorgänger haben wir nur wenig zu berichten. Zur Kyd-Literatur ist nachzutragen, daß die große *Concordance to the Works of Thomas Kyd*[14]) von dem unermüdlichen Charles Crawford nunmehr mit dem dritten Teile ihren Abschluß gefunden hat. Den Nutzen dieses Werkes wird erst künftige Forschung ganz erweisen.

Zu Marlowes *Faustus*, der letzthin mehrfach Gegenstand gründlicher Detailforschung gewesen ist, erhalten wir eine Untersuchung über das Verhältnis zu seiner Quelle in Richard Rohdes Abhandlung *Das englische Faustbuch und Marlowes Tragödie*[15]). Mit Unrecht ist man bisher bei dieser

---

[13]) The Malone Society Reprints 1911: The Birth of Hercules. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press, Jan. 1911.] xi u. 91 S. Mit 4 Autotypien.

[14]) Den Titel siehe oben S. 348 unter Nr. 30.

[15]) Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Lorenz Morsbach, Heft XLIII: Das englische Faustbuch und Marlowes Tragödie. Von Dr. Richard Rohde. Halle a. S., Max Niemeyer, 1910. viii u. 63 S. Preis: 2 M.

Frage von dem deutschen Faustbuch ausgegangen; denn die englische Fassung desselben ist keineswegs eine eigentliche Übersetzung, sondern eine freie Bearbeitung, die zahlreiche Zusätze macht und, wie Rohde zum ersten Male zeigt, in der Auffassung des Faustcharakters einen wesentlichen Fortschritt aufweist. Der gottlose, hoffärtige Zauberer des deutschen Volksbuches ist im englischen zum nachdenklichen, nach übernatürlichem Wissen und Können strebenden Manne geworden, wie auch Mephisto alles Höhnisch-Freche verloren hat. Marlowe fand demgemäß schon Grundelemente für sein Faustbild im englischen Volksbuche vorgebildet, die man bisher ganz auf seine Rechnung gesetzt hat. Während man Marlowes Anteil an der Ausbildung der Charaktere überschätzte, hat man sein Verdienst um die Komposition des Dramas unterschätzt. Bei genauerem Zusehen ergibt sich doch, daß er nicht ganz sklavisch seiner Quelle folgt, sondern mit dem Stoffe ringt, nach strafferer Konzentration der Handlung strebt und eine bessere logische Verknüpfung der Einzelszenen versucht. Den Einfluß anderer Quellen, namentlich der Moralitäten, hat man wohl überschätzt. Nur drei Motive stammen aus der Moralität: Der Selbstmordgedanke, das Auftreten der Engel und die Einführung der sieben Todsünden. Bei dem Vergleich des deutschen und englischen Volksbuches fällt auf, daß besonders die Schilderung von Prag und Krakau im englischen Texte größere Zusätze aufweist, die Autopsie der Orte zu verraten scheinen. Rohde schließt daraus, daß der Verfasser des englischen Volksbuches in Deutschland gewesen sein müsse. Letzteres würde zutreffen auf den berühmten Alchemisten und Astrologen John Dee, der längere Zeit in beiden Orten lebte, in dem im englischen Volksbuche beschriebenen Prager Schlosse selbst in Audienz beim Kaiser empfangen ist und sicherlich sympathischer dem Faustcharakter gegenüberstand als der orthodox-protestantische Verfasser des deutschen Buches. Sollte Dee selbst der Autor der englischen Fassung sein? Dieser Hinweis ist gewiß recht beachtenswert. Mir will aber scheinen, daß diese Frage eine systematischere Erörterung erheischte als ihr Rohde zuteil werden läßt. Von dem reichen Material, das wir für Dees Leben besitzen, seine umfangreichen Tagebücher und Schriften, scheint nichts herangezogen, auch nicht eine der ausführlichen Biographien (vgl. Jahrbuch XLVI 323). Ebenso wäre ein Vergleich der Sprache mit Dees echten Werken nachzuholen. Denn von vornherein will es mir doch bedenklich erscheinen, daß ein so gelehrter, geistig hochstehender Naturwissenschaftler wie John Dee sich mit der Adaption eines simplen Volksbuches sollte befaßt haben, dessen elementare Astronomie ihm, dem feinen Mathematiker, sicher nur ein mitleidiges Lächeln abzugewinnen vermochte. Daß gerade die böhmischen Lande dem Autor des englischen Volksbuches bekannter sind, darf uns nicht wundernehmen, da Prag und der Kaiserhof des alchemistisch interessierten Rudolf damals ein Mittelpunkt der Alchemie war, der viele Ausländer, wie z. B. den Dänen Tycho Brahe dauernd anzog. Und obendrein müßte wohl erst eine systematische Untersuchung festlegen, ob wirklich gerade Ostdeutschland soviel besser in den Zusätzen des englischen Volksbuches wegkommt. Der Engländer macht geographische Zusätze auch bei Siena, beim Nil und vielen anderen Orten. Als altem Würzburger fiel mir stets auf, wie richtig er diese Stadt über die Vorlage hinausgehend geschildert hat. Richtig be-

merkt er, daß der Main durch die Stadt fließt, während der Deutsche nur von «daneben» spricht. Nichts sagt letzterer von der Lage des alten Bischofsschlosses auf dem Marienberg, während der Engländer vollkommen richtig hinzufügt: *The Castle standeth on a hill on the North side of the Towne. at the foote whereof runneth the Riuer.* Und weiter, wieder in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, ohne den geringsten Anhalt im deutschen: *At the foote of the Castle stands a Church, in the which there is an Alter, where are ingrauen all the foure Elements, and all the orders and degrees in Heauen, that any man of vnderstanding whosoeuer that hath a sight thereof* (also Autopsie?), *will say that it is the artificiallest thing that euer he beheld.* Nun ist allerdings nicht ganz klar, ob hier die direkt am Berge stehende alte Burkardus-Kirche gemeint ist, oder eins der etwas mehr östlich gelegenen alten Gotteshäuser: denn leider vermag ich ein solches Altarbild, wie es oben beschrieben ist, nicht nachzuweisen. Beachtenswert ist aber, daß eine der Kirchen am Fuße des Berges, die des berühmten Schottenklosters St. Jacob, damals (wie bis 1805) Engländer beherbergte, die nachweislich in engem Konnex mit der Heimat standen. Könnten da auf diesem Wege die Nachrichten über Würzburg nach England gelangt sein? Jedenfalls bedürfen die Zusätze des englischen Faustbuches einer gründlichen Untersuchung, die allerdings nicht unternommen werden sollte ohne eingehende Kenntnis der damaligen historisch-geographischen Literatur — denn die Annahme einer schriftlichen Quelle scheint mir auch nach Rohde nicht völlig ausgeschlossen — sowie der damals bestehenden äußeren Beziehungen zwischen England und Deutschland, wobei die Geschichte der deutschen Schottenklöster zu Köln, Erfurt, Würzburg, Nürnberg, Regensburg, Konstanz, Wien und mehreren Dutzend anderer Städte nicht ganz übersehen werden dürfte.

Prof. Parrott, den wir schon seit längerem als gründlichen Chapman-Forscher kennen (vgl. Jahrbuch XLIV 302, 387; XLV 305f.), beschenkt uns jetzt mit einer auf drei Bände berechneten Gesamtausgabe der *Plays and Poems of George Chapman*[16]), von denen der erste, die Tragödien (einschließlich der zweifelhaften *Alphonsus* und *Revenge for Honour*) umfassend, soeben erschienen ist. Dieses Unternehmen ist doppelt freudig zu begrüßen, als die einzige andere Gesamtausgabe, die von R. M. Shepherd (1874), sich leider als gänzlich unzuverlässig erwiesen hat. In der neuen Ausgabe ist besonderer Nachdruck auf die Herstellung des Textes gelegt, der zum ersten Male hier auf den ältesten Originaldrucken aufgebaut erscheint. Im Interesse des Literaturfreundes ist von einer Beibehaltung der alten Orthographie abgesehen; doch sind alte Formen wie *murther*, *shipwrack* usw. schonend beibehalten. Auch in metrischer Hinsicht ist die Ausgabe sehr konservativ und hat nur da rhythmische Unregelmäßigkeiten beseitigt, wo sie klärlich auf Rechnung des Druckers zu setzen sind. Alle modernen Zusätze, namentlich auch die modernen Bühnenanweisungen, sind in eckige Klammern eingeschlossen, — ein höchst dankenswertes Verfahren, das überall Nachahmung verdiente. Am Schluß des Bandes, fast ein Drittel ausmachend.

---

[16]) [Library of Scholarship and Letters]. The Plays and Poems of George Chapman. The Tragedies. Edited with Introductions and Notes by Thomas Marc Parrott. London, George Routledge & Sons, Limited (New York, E. P. Dutton & Co.), [1910.] xiv u. 730 S. Preis: 6s.

finden wir sehr wertvolle Einleitungen und Anmerkungen zu allen Dramen zusammengestellt. In knapper, aber sehr sachkundiger und zuverlässiger Weise werden hier Datierung, Quellen, Bühnengeschichte und literarische Stellung eines jeden Stückes behandelt, wobei die Berücksichtigung deutscher Forschung angenehm auffällt. Die Anmerkungen versuchen alle Dunkelheiten bei diesem nicht leicht verständlichen Dramatiker aufzuhellen, seine Quellenbenutzung im einzelnen aufzudecken und die Lesarten alter wie neuer Ausgaben zu verzeichnen. Die Worterklärung bleibt dem Glossar vorbehalten, das im dritten Bande nachfolgen soll. Freuen wir uns, eine so treffliche, allen Anforderungen entsprechende Chapman-Ausgabe nunmehr zu erhalten.

Die Cambridger Gesamtausgabe von Beaumont und Fletcher[17]) steht erfreulicherweise ihrem Abschlusse nahe. Nur noch der Einleitungsband steht aus, nachdem das vergangene Jahr uns zwei weitere Textbände, die letzten zehn Stücke umfassend, gebracht hat. Der Text, abermals von A. R. Waller ediert, ist wieder auf die zweite Folio von 1679 basiert und gibt also zu denselben Bedenken Anlaß wie die früheren Bände (Jahrbuch XLVI 333f.).

Was wir an der Cambridger Ausgabe vermissen, holt uns wenigstens für zwei der bekanntesten Stücke Beaumonts, *The Knight of the Burning Pestle* und *A King and No King*[18]), eine amerikanische Sonderausgabe von Prof. Raymond M. Alden nach, die in der bekannten *Belles-Lettres Series* erschienen ist. Hier ist der Text auf Grund der ältesten Quartos von 1613 bezw. 1619 mit Beibehaltung der alten Orthographie und unter Berücksichtigung der späteren Quartos und der Folio von 1679 kritisch hergestellt. Ausreichende erklärende Anmerkungen sind beigefügt. Exkurse behandeln Einzelfragen, wie die Lied-Einlagen im *Knight*, das Benehmen der Bürger im Theater, die Datierung des Stückes. Eine umfangreiche Einleitung bespricht die literarhistorische Stellung der beiden Dramen.

In Anlehnung an Beaumont und Fletchers Drama *The Maid's Tragedy* hat man einer anonymen Tragödie derselben Zeit den Namen *The Second Maiden's Tragedy*[19]) gegeben. Dieses Stück ist uns nur handschriftlich überliefert (Lansdowne 807 fol. 29—56) und zwar in der sorgfältigen Reinschrift, welche der Zensurbehörde vorgelegt war; denn noch heute trägt das Manuskript am Ende den amtlichen Vermerk über die Spielerlaubnis, die der damalige Master of the Revels, Sir George Buck, am 31. Oktober 1611 erteilt hatte. Diese Handschrift im Druck wiederzugeben, war nicht ganz leicht, weil nicht

[17]) Cambridge English Classics. The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. In Ten Volumes. Vol. VIII. The Womans Prize. The Island Princess. The Noble Gentleman. The Coronation. The Coxcomb. The Text edited by A. R. Waller. 1910. 387 S. Vol. IX. The Sea-Voyage. Wit at Several Weapons. The Fair Maid of the Inn. Cupid's-Revenge. The Two Noble Kinsmen. The Text edited by A. R. Waller. 1910. 388 S. Cambridge, at the University Press. Preis: à 4s. 6d. net.

[18]) The Belles-Lettres Series, Section III: The English Drama. General Editor: George Pierce Baker. The Knight of the Burning Pestle and A King and No King. By Francis Beaumont. Edited by Raymond M. Alden. Boston, U.S.A , and London, D. C. Heath & Co., 1910. lvii u. 361 S. Preis: 2s. 6d. net.

[19]) The Malone Society Reprints 1909. The Second Maiden's Tragedy 1611. [Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press, March 1910.] xiii u. 78 S. Mit 5 Autotypien.

nur der ursprüngliche Abschreiber, ein geübter professioneller Kopist, viele Zusätze und Änderungen gemacht hatte, sondern auch noch drei weitere Hände in dem Manuskript zu erkennen sind. Wie wir das ähnlich schon bei *The Birth of Hercules* sahen, ist der Text stark vom Verfasser durchkorrigiert; dann hat der Master of the Revels eigenhändig Änderungen eingetragen — leider in einer nicht sicher von der des Autors zu sondernden Hand; und endlich hat ein Dritter Bühnenanweisungen hinzugefügt. Alles dies ist in dem äußerst sorgfältigen Neudrucke für die *Malone Society* von dem Herausgeber W. W. Greg typographisch zur Anschauung gebracht. Da in den Bühnenanweisungen zweimal Namen von Schauspielern erscheinen, nämlich «Richard Robinson» (als Vertreter einer Frauenrolle, also wohl ein Knabe) und «Mr. Gough» (d. i. Robert Gough), die uns beide als Mitglieder der königlichen Truppe bekannt sind, muß unser Stück von dieser Gesellschaft aufgeführt sein. Wer der Autor des Stückes war, ist uns nicht bekannt, obgleich spätere Randnotizen verschiedene Namen bieten, die aber aus inneren Gründen nicht in Betracht kommen können. Die Hauptfabel des Stückes ist das damals beliebte Herodes-Mariamne-Motiv (Massinger, Carew, Sampson-Markham, Pordage), jedoch in einer von Josephus abweichenden, späteren talmudischen Sagenform. Die Nebenfabel beruht, wie Greg im Kollektaneum I 227 vermerkt, auf der «Novelle vom grübelnden Fürwitzigen» im Don Quixote.

Die Spezialisierung der amerikanischen Wissenschaft kommt besonders dem Drama zu gute, und so erhalten wir abermals von einem amerikanischen Universitätsdozenten, Ch. Wharton Stork, einen Neudruck von zwei Stücken des Schauspieler-Dichters William Rowley[20]): die romantische Tragödie *All 's Lost by Lust* nach der einzigen Quarto von 1633 und die noch nie neugedruckte pseudohistorische Komödie *The Shoemaker a Gentleman* nach der einzigen Quarto von 1638. In einer sehr an der Oberfläche haftenden Einleitung werden die von Rowley allein oder mit anderen geschriebenen Dramen kurz besprochen. Zur Quellenfrage der Tragödie werden uns allerhand bibliographische Hinweise gegeben, von denen der auf die *Rerum hispanicarum scriptores* (1579) am meisten Interesse erregt. Die Quelle des anderen Stückes sind zwei Geschichten aus Deloneys *Gentle Craft* (c. 1598), wie schon A. F. Lange gezeigt hatte. Dürftige erklärende Anmerkungen beschließen den Band.

Eine ebenso wichtige wie treffliche Arbeit bietet uns A. R. Skemps Ausgabe von Nathanael Richards' grausiger *Tragedy of Messallina*[21]) (c. 1637). Der Text bietet einen genauen Abdruck der einzigen alten Quarto von 1640, von dem zwei Exemplare des Britischen Museums verglichen sind, die wiederum Bogen in verschiedenem Korrekturstadium aufweisen. Die literarischen Vorfragen werden in sehr gründlicher, vorsichtig abwägender Weise

---

[20]) Publications of the University of Pennsylvania. Series in Philology and Literature, Vol. xiii: William Rowley His All's Lost by Lust, and A Shoemaker, a Gentleman. With an Introduction on Rowley's Place in the Drama by Charles Wharton Stork. Published for the University of Philadelphia, 1910. 287 S.

[21]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. Band XXX: Nathanael Richards' Tragedy of Messallina, the Roman Empresse. Edited by A. R. Skemp. Louvain, A. Uystpruyst, 1910. xv u. 160 S. Preis: 12,80 M. (Subskr. 10,40 M.)

behandelt. Skemp meint, daß das Stück auf dem Fortune-Theater aufgeführt sei, und daß daher das bekannte Bühnenbild des Titelblattes, das uns übrigens in sehr guter Reproduktion mitgeteilt wird, möglicherweise dieses Theater darstelle. Hauptquelle des Stückes ist Tacitus' Bericht über die Schamlosigkeit und Grausamkeit der römischen Kaiserin Messalina. Einzelzüge sind Sueton, Plinius und Juvenal entlehnt. Senecas Einfluß macht sich selbst bei dieser späten Tragödie in Stil und Motiven noch kräftig fühlbar. Natürlich haben auch die zeitgenössischen englischen Dramatiker eingewirkt, vor allem Shakespeare, dessen «Macbeth», «Richard III.» und «Hamlet» sogar wörtliche Anklänge hinterlassen haben. Mit Tacitus verglichen hat unser Dichter die Schlechtigkeit der Messalina noch verstärkt. Dies äußerst sich auch darin, daß er die Schuld ihrer Genossen, namentlich des Silius — teilweise einem Berichte Juvenals im Gegensatz zu Tacitus folgend — mildert und ihre Mutter Lepida als durchaus edel zeichnet. Auch sonst erscheinen die Schatten in dem Bilde römischer Sittenlosigkeit noch vertieft, z. B. auch dadurch, daß als Kontrastfiguren verschiedene Verkörperungen hehrster Keuschheit eingeführt sind. Als Moralist zeigt sich Richards also auch in diesem Werke, ohne dadurch an Bühnenwirksamkeit einzubüßen. Aber dem häufigen Fehler historischer Dramen, der Übereinfachheit der Fabel und der äußerlichen Anklebung von Episoden, ist auch er nicht entgangen. Gern arbeitet er mit groben und gröbsten Bühneneffekten. Eine sorgfältige Darstellung von Richards Leben und sonstiger Schriftstellerei eröffnet den Band, ausführliche Anmerkungen zum Text des Stückes beschließen ihn.

In prachtvoller Ausstattung mit reichem Bilderschmuck erhalten wir endlich eine Ausgabe von Nicholas Rowes Tragödie *Tamerlane*[22]) von O. Intze. Der Text des Dramas ist nach der zweiten Ausgabe von 1703 abgedruckt — mit moderner Interpunktion und Majuskelsetzung — und am Fuße der Seiten mit den spärlichen Varianten der ersten Ausgabe (1701) versehen. Die Beigaben des Buches — eine kurze Geschichte der englischen Bühne bis 1714, Rowes Biographie und ästhetische Bewertung, literarhistorische Einleitung in den *Tamerlane*, Rowes Gedichte, seine Shakespeare-Biographie, Anmerkungen und Bibliographie — sind ein seltsames Gemisch von begeistertem Enthusiasmus, achtenswerter Einarbeitung in den Stoff und naivstem Dilettantismus. So ist denn das Ganze nicht viel mehr als eine wohlmeinende Kompilation, bei der die Abhängigkeit allerdings soweit geht, daß z. B. die beiden ersten Seiten der Biographie fast wörtlich aus dem Rowe-Artikel des *Dictionary of National Biography* übersetzt sind. Das Schlimme dabei ist, daß Intzes Kenntnis des Englischen nicht immer weit genug reicht, um ihn vor groben Mißverständnissen und falschen Übersetzungen seiner englischen Vorlagen zu bewahren. Daß alles, besonders die Eigennamen, durch Druckfehler arg entstellt ist, wird danach nicht wundernehmen. Das wertvollste an dem Buche scheint mir der Abdruck der Rowe'schen Shakespeare-Biographie zu sein, die in der ursprünglichen ausführlicheren Fassung von 1709 geboten wird unter Beifügung der späteren Änderungen von 1714.

[22]) Nicholas Rowe von O. Intze. [Heidelberg 1910, Verlag von Karl Groos Nachfolger (Hermann Kieser).] viii u. 269 S. Mit 22 Bildern.

Nachdem Pannings mit unzureichenden Mitteln und Kenntnissen unternommene Arbeit lange ohne Nachfolger geblieben war, hat jetzt Eduard Eckhardt mit allseitigster Stoffbeherrschung sowohl nach der literarhistorischen wie nach der grammatischen Seite hin *Die Dialekttypen*[23]) des älteren englischen Dramas uns vorzuführen unternommen. Bei der Musterung aller Dialekt redenden Figuren ergibt sich, daß die Dramatiker am häufigsten vom südwestlichen Dialekte Gebrauch machen — er erscheint in 32 Stücken —, während nordenglischer und schottischer Dialekt nur in je acht Dramen anzutreffen ist. Auch sonst zeigt sich ein Unterschied. Die nordenglische und schottische Mundart wird meistens nur solchen Personen beigelegt, die aus jenen Gegenden stammen; sie wird also hauptsächlich zur Erzielung von Lokalfarbe verwendet. Der südwestliche Dialekt dagegen dient in den weitaus meisten Fällen dazu, Personen als bäuerlich und ungebildet zu charakterisieren und ihnen zugleich einen komischen Anstrich zu verleihen ohne Rücksicht darauf, aus welcher Gegend diese Personen stammen. Ja, die südwestliche Mundart gilt so sehr als Bauerndialekt schlechthin, daß in dem anonymen *Timon of Athens* (um 1601) ein griechischer Bauernsohn südwestlichen Dialekt spricht und in Shakespeares *King Lear* (IV 6) der Grafensohn Edgar zu seiner Bauernverkleidung diese Mundart hinzunimmt. Das Nordenglisch-Schottische hingegen entbehrte dieses Gefühlswertes und Nebensinnes in dem Grade, daß der Dramatiker auch Mitglieder höherer Stände, wie den Hauptmann Jamy in Shakespeares «Heinrich V.» (III 2), so sprechen lassen konnte und Greene sogar dem König Jacob selbst in *James IV.* (V 6, 206) eine schottische Form in den Mund legen durfte. Sprachlich betrachtet ist die Mundart, deren sich die Dramenfiguren bedienen, fast nie rein und echt. Vielmehr tritt uns überall, am stärksten beim südwestlichen Dialekte, eine Art schematisierter, künstlicher Mundart entgegen, die offenbar, wie Robert Burns' Sprache, auf literarischer Tradition beruht und überdies meist Beimischungen anderer Dialekte sowie Vulgarismen, Archaismen, falsche Lautsubstitutionen, Wortverdrehungen und sogar willkürliche Erfindungen aufweist. So spricht der Shakespeare'sche Hauptmann Jamy ein Schottisch, das kentische und nordenglische Zutaten einmengt. Merkwürdig ist, daß diese Unechtheit des Dialektes auch da sich zeigt, wo die Verfasser aus dem betreffenden Dialektgebiete gebürtig sind, wie bei dem Schotten W. Bowyer und dem aus Somerset stammenden Fulwell und Richard Edwards, — ein Beweis, wie stark die Tradition wirkte. Das Schematische der Sprache zeigt sich auch darin, daß keine bestimmte Einzelmundart verwendet wird, sondern eine Sprache, die nur gewisse Allgemeincharakteristika einer ganzen Dialektgruppe aufweist, wie z. B. das Bühnen-Südwestliche mit den Gemeinmerkmalen der Dialekte von Dorset, Somerset und Devon sich begnügt: nämlich dem Ersatz von anlautendem *f-*, *s-* durch *v-*, *z-* und der Verwendung von *ich* für *I*. Ein südlicher Einzeldialekt erscheint ein einziges Mal verwendet, nämlich die Mundart von Wiltshire in dem anonymen Maskenspiele *The King and Queen's*

[23]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. Bd. XXVII: Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren Englischen Dramas. Von Eduard Eckhardt. Teil I: Die Dialekttypen. Louvain, A. Uystpruyst, 1910. XV u. 163 S. Preis: 10 M. (Subskr. 8 M.)

Entertainment at Richmond (c. 1636). Mittelländische Dialektspuren zeigen sich fast nur als Beimischung zu anderen Mundarten; nur einmal in größerem Umfange, nämlich in Heywoods *Lancashire Witches*. Der Verfasser unseres Buches hat all diese Dinge mit großem Geschicke vor uns ausgebreitet, indem er zunächst der Verwendung des Dialekts in den einzelnen Dramen nachgegangen ist und dann eine systematische Darstellung und Kritik des gefundenen Dialektmateriales anreiht. Ein treffliches Buch, dem wir bald die versprochene Fortsetzung, die die Ausländertypen behandeln soll, wünschen möchten.

2. Lyrik und Epik.

Für die nicht-dramatische Dichtung der Shakespeare-Zeit liegen uns zwei Anthologien vor. Eine Sammlung von längeren Gedichten, betitelt *The English Parnassus*[24]), herausgegeben von W. M. Dixon und H. C. Grierson, umfaßt die englische Literatur von Chaucer bis Fitz Gerald und läßt die Renaissance-Dichtung durch Spenser, Marlowe, Ben Jonson und Donne vertreten sein. Eine nur die elisabethanische Literatur berücksichtigende Blütenlese von W. T. Young, *An Anthology of the Age of Shakespeare*[25]), bietet reichhaltige, mit gutem Geschmack gewählte Proben von 58 Zeitgenossen Shakespeares, unter denen auch Francis Bacon (!) nicht fehlt. Die Anordnung ist nicht chronologisch, sondern nach Gruppen erfolgt: lyrische, beschreibende, erzählende Gedichte, Sonette, klassische, historische, reflektierend-moralische Gedichte, poetische Episteln und Satiren; — ein meiner Überzeugung nach trotz Wordsworth und Palsgrave nicht nachahmenswertes Prinzip, weil die historische Entwicklung dabei verwischt, und das Werk des einzelnen Dichters auseinandergerissen wird. Dieser Poesieauslese, die «die literarischen Interessen, Vorbilder und Ziele sowie die lyrischen und rhetorischen Fähigkeiten der Zeit» wiederspiegelt, soll ein Prosaband nachfolgen, der «ein Bild des elisabethanischen Engländers» darbietet.

Die große Spenser-Ausgabe der Clarendon Press hat in diesem Jahre ihren Abschluß gefunden durch das Erscheinen des dritten Bandes, der, von Ernest de Sélincourt herausgegeben, die *Minor Poems*[26]) enthält. Auch hier sind, wie bei der «Feenkönigin», die ersten Ausgaben zu Grunde gelegt, und die Varianten aller zu Lebzeiten des Dichters erschienenen Drucke nebst der Folio von 1611 am Seitenfuße vermerkt. Bei den *Complaints* sind sogar acht Druckexemplare sowie eine Abschrift der Quarto von 1591 herangezogen, — leider nicht durchgängig verglichen, so daß wir uns kein völlig exaktes Bild von ihrem gegenseitigen Verhalten machen können. Aber auch so ergibt sich, daß einzelne Bogen in verschiedenem

---

[24]) The English Parnassus. An Anthology of Longer Poems. With Introduction and Notes by W. Macneile Dixon and H. J. C. Grierson. Oxford, at the Clarendon Press, 1909. xvi u. 767 S. Preis: 4s. 6d. net.

[25]) [The Cambridge Anthologies.] An Anthology of the Poetry of the Age of Shakespeare. Chosen and Arranged by W. T. Young. Cambridge, at the University Press, 1910. xii u. 307 S. 2s. 6d. net.

[26]) The Poetical Works of Edmund Spenser. In Three Volumes. Vol. I: Spenser's Minor Poems. Edited by Ernest de Sélincourt. Oxford, at the Clarendon Press, MCMX. xxii u. 528 S. Preis: 10s. 6d.

Druckstadium sich vorfinden. Wie der Herausgeber der «Feenkönigin» (Jahrbuch XLVI 337), geht auch Sélincourt von der höchst zweifelhaften Annahme aus, daß Spenser bei diesen ersten Drucken die Korrektur selber gelesen habe, soweit nicht, wie bei *Daphnaida* und *Amoretti and Epithalamion*, der Drucker ausdrücklich auf Spensers Abwesenheit hinweist. In einem Anhange sind auch Gedichte aus *The Theatre for Worldlings* (1569) abgedruckt, die unser Herausgeber trotz Koeppels Einwänden für echt hält. An manchen Stellen der Einleitung merkt man doch durch, daß der sonst so verdienstvolle Editor moderner Romantikertexte die Geheimnisse elisabethanischer Überlieferungsverhältnisse nicht in gleichem Maße überschaut.

Einen sehr billigen und doch trefflich ausgestatteten Abdruck des ersten Buches der *Faery-Queene*[27]) erhalten wir in den *Oxford Plain Texts*.

Der Dichter, Musiker, Alchemist und Politiker William Hunnis (c. 1533—1597), der schon 1892 von Mrs. Stopes[28]) zum Gegenstand einer Studie in unserem Jahrbuche (XXVII 200ff.) gemacht war, hat jetzt von derselben Verfasserin in einem umfangreichen Buche eine allseitige Betrachtung und Würdigung gefunden und zwar, wie wir das bei Mrs. Stopes gewohnt sind, mit Heranziehung eines überreichen Urkundenmateriales, das sie zum größten Teile selbst entdeckt hat. Seine Pagendienste beim Grafen Pembroke, sein Eintritt in den Singchor der königlichen Kapelle, dem er von 1566—1597 als Leiter vorstand, sein Glaubenswechsel, seine Teilnahme an der Verschwörung gegen die Königin Mary und der daran sich anknüpfende Hochverratsprozeß, seine zwei Heiraten, sein Eintritt in die Gilde der Spezereihändler, weil seine zweite Frau das Geschäft ihres ersten Mannes weiterführte, seine Ernennung zum Direktor der königlichen Gärten (1563—1597), seine Wappenbewerbung (1568), die auch in Einzelheiten an Shakespeares gleichartigen Schritt erinnert, seine Belehnung mit dem Brückenzoll von London Bridge (1570), seine Freundschaft mit dem Dichter Thomas Newton, seine Teilnahme an den Kenilworther Festlichkeiten, wobei er die leitende Stelle im Vorbereiten und Darstellen der Maskenspiele einnahm und selbst in der Rolle der «Sybilla» die Königin mit einem Huldigungsgedichte empfing, seine sonstigen Theateraufführungen mit den Chorknaben vor der Königin —, alles dies wird uns in sehr lebendiger und ausführlicher Form unter Abdruck zahlreicher Aktenstücke vorgeführt. Ebenso werden seine Werke besprochen, seine metrischen Psalmen, sein Genesis-Gedicht, seine lyrischen Verse und vor allem seine Dramen. Daß Hunnis Theaterstücke verfaßt habe, war bisher gänzlich unbekannt. Mrs. Stopes gibt uns aber so sichere urkundliche Belege dafür, daß wir an der Tatsache nicht mehr zweifeln können. Leider ist uns aber von keinem seiner Stücke etwas Sicheres erhalten, wenn auch Mrs. Stopes in zwei seiner Lieder «*in Praise of Amargana*» Maskenspieleinlagen vermutet und einige der damals von den königlichen Singknaben aufgeführten Stücke mit

---

[27]) Oxford Plain Texts. Spenser, The Faerie Queene. Book I. Oxford, at the Clarendon Press. 159 S. Preis: 9d.

[28]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausgegeben von W. Bang. Bd. xxix: William Hunnis and the Revels of the Chapel Royal. A Study of his period and the influences which affected Shakespeare. By Mrs. C. C. Stopes. Louvain, A. Uystpruyst, 1910. xiv u. 363 S. Mit einem Faksimile. Preis: 21,50 M. (Subskr. 17,60 M.)

Hunnis' Namen verbinden möchte. Von erhaltenen Dramen glaubt sie, das anonyme Zwischenspiel *Jacob and Esau* ihm beilegen zu dürfen. Alle angeschnittenen Fragen werden von Mrs. Stopes mit so reichem Material illustriert, daß auch die Allgemeinverhältnisse der Zeit nebenbei reichliches Licht erhalten.

Eine hervorragende Stelle unter den leichtlebigen und leichtdichtenden Kavalierpoeten am Hofe Karls I. wird stets Sir John Suckling (1609 bis 1641) einnehmen, dessen Werke wir soeben in einer Gesamtausgabe von A. Hamilton Thompson[29]) erhalten. Die sehr zweifelhaften Zutaten des letzten Herausgebers beiseite lassend, bietet uns Thompson in einem Neudruck mit modernisierter Schreibung alles, was die erste (posthume) Sammelausgabe von 1642 enthält mit den Zusätzen, die die dritte Ausgabe von 1658 hinzufügte. Außer Suckling's Lyrik, die stets sein Hauptverdienst ausmachen wird, erhalten wir so auch seine vier Dramen, seine Briefe und einen Prosatraktat. Besondere Aufmerksamkeit hat der neue Herausgeber der Unterscheidung von Vers und Prosa in den Dramen zugewendet, die in den alten Drucken nicht genügend auseinander gehalten waren. Anmerkungen am Schlusse des Bandes suchen vor allem die Beziehungen zu Sucklings Leben aufzudecken und allerhand zeitgenössische Anspielungen zu erklären.

Die *Poems of Felicity*[30]) von Thomas Traherne, die uns soeben in einer sorgfältigen Ausgabe von H. I. Bell geschenkt werden, helfen das Bild eines Dichters vervollständigen, der uns erst seit wenigen Jahren überhaupt bekannt ist. Im Jahre 1900 entdeckte der bekannte Buchhändler Bertram Dobell ein Manuskript seiner Werke, das er 1903 veröffentlichte. Vor einem Jahre fand dann Bell, daß ein Manuskript des Britischen Museums (Burney 392) gleichfalls die Gedichte Trahernes enthalte und zwar 38 neue zu den bisher bekannten hinzufüge. Die neue Handschrift, vom Bruder des Dichters geschrieben und auch wohl textlich durchgesehen, war augenscheinlich eine für den Druck bestimmte Reinschrift; irgendein Druckexemplar ist aber bis jetzt nicht aufgestoßen. Seiner Lebenszeit nach (1631?—1674) in das Zeitalter Miltons gehörend, hat er doch in seiner Lyrik die einfacherere Tradition der Renaissance fortgeführt und darin zweifellos Bleibendes geleistet.

3. Prosa.

An der Schwelle unseres Berichtes über die Prosa erscheint wie alljährlich wieder Thomas Morus. Es ist erstaunlich, wie oft jetzt seine Werke, namentlich die *Utopia*, neugedruckt werden. Eine sehr empfehlenswerte Ausgabe der letzteren legt uns diesmal G. Sampson[31]) mit Hilfe

[29]) The Works of Sir John Suckling in Prose and Verse. Edited, with Introduction and Notes, by A. Hamilton Thompson. London, George Routledge & Sons, Ltd. (New York, E. P. Dutton & Co.; Toronto, The Musson Book Company, Ltd.), 1910. xvii u. 424 S. Preis: 6s. net.

[30]) Traherne's Poems of Felicity. Edited from the Ms. by H. I. Bell. Oxford, at the Clarendon Press, MCMX. xxxii u. 150 S. Mit 2 Faksimiles. Preis: 5s. net.

[31]) The Utopia of Sir Thomas More. Ralph Robinson's Translation with Roper's Life of More and Some of his Letters. Edited by George Sampson, with an Introduction and Bibliography by A. Guthkelch. To which is added the Latin Text of the Utopia reprinted from the First Edition. London, G. Bell and Sons, Ltd., 1910. xxv u. 442 S. Mit einer Photogravüre. Preis: 5s. net.

von A. Guthkelch vor. Wir erhalten hier nicht nur, wie meist üblich, die bekannte englische Übersetzung der *Utopia* von Ralph Robinson (und zwar nach der zweiten, verbesserten Ausgabe von 1556), sondern auch den lateinischen Originaltext nach der ersten Loewener Ausgabe von 1516. Als sehr wichtige Beigaben erscheinen dann noch eine Auswahl aus Mores Familienbriefen sowie das *Life of Sir Thomas More* von seinem Schwiegersohne William Roper († 1578), das hier nicht nach dem späten Drucke von 1626, sondern nach zwei Handschriften des 16. Jahrhunderts unter Heranziehung zweier weiterer, späterer Handschriften uns geboten wird. Die alte Orthographie ist in allen Texten beibehalten, und so hat diese Ausgabe alle Aussicht, die Handausgabe des Forschers zu werden.

Den Abdruck der Robinson'schen *Utopia*-Version in der *Everyman's Library* ist noch die selten neugedruckte asketische Trostschrift *A Dialogue of Comfort against Tribulation*[32]) beigegeben.

Der Schlußband der Gesamtausgabe von George Gascoignes Werk durch John W. Cunliffe[33]) mag hier untergebracht werden, weil er im wesentlichen Prosa enthält. Auch in diesem zweiten Bande sind alle Texte auf die ältesten Drucke basiert, mit Ausnahme der *Princely Pleasures of Kenelworth*, deren Erstdruck 1879 verbrannt ist. Aufgenommen hat Cunliffe auch die anonym überlieferte Broschüre *The Spoyle of Antwerpe* (1576), die mit ziemlicher Sicherheit Gascoigne zugewiesen werden darf.

Leipzig. Max Förster.

Der Redaktion sind folgende Werke noch zugegangen:

The Cambridge History of English Literature. Edited by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. V: The Drama to 1642. Part One. xiii u. 508 S. Vol. VI: The Drama to 1642. Part Two. x u. 533 S. Cambridge, at the University Press, 1910. Preis: à 9s. [Besprechung von M. Gothein im nächsten Jahrbuch].

Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex. Von Ernest Jones, übersetzt von Paul Tausig. [Schriften zur angewandten Seelenkunde, herausgegeben von S. Freud, Heft 10], Leipzig u. Wien, Franz Deuticke, 1911. 65 S. Preis: 2 M. [Besprechung von A. v. Weilen im nächsten Jahrbuch].

Jeremy Collier's Angriff auf die englische Bühne. Ein Beitrag zur Geschichte des englischen Dramas von Dr. Johannes Ballein. Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1910. x u. 251 S.

---

[32]) Everyman's Library, edited by Ernest Rhys. Utopia with the Dialogue of Comfort by Sir Thomas More. London, Published by J. M. Dent & Sons, and in New York, by E. P. Dutton & Co. [1910]. xxxix u. 359 S. Preis: 1s. net.

[33]) Cambridge English Classics. The Complete Works of George Gascoigne. In Two Volumes. Vol. II: The Glasse of Government. The Princely Pleasures at Kenelworth Castle. The Steele Glas, and Other Poems and Prose Works. Edited by John W. Cunliffe. Cambridge, at the University Press, 1910. VII u. 600 S. Mit zwei Bildern. Preis: 4s. 6d. net.

Die Satiren Halls, ihre Abhängigkeit von den altrömischen Satirikern und ihre Realbeziehungen auf die Shakespeare-Zeit. Von Konrad Schulze. [Palaestra CVI.] Berlin, Mayer & Müller, 1910. xiii u. 280 S. Preis: 8 M.

Der Hebbelverein in Heidelberg. Die Geschichte einer literarischen Gesellschaft. Ein Rückblick auf seine Tätigkeit von 1902 bis 1908. Von Dr. Ernst Leopold Stahl. Heidelberg, 1911, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. vi u. 76 S. [Enthält interessante Berichte über Aufführungen älterer Dramen, wie Marlowes Faust, die der Verein veranstaltet hat.

Studies in Philology, published under the Direction of the Philological Club of the University of North Carolina. Vol. IV: Conjunction Plus Participle Group in English by Orestes Pearl Rhyne. The Dramatic Monologue: Its Origin and Development by Claud Howard. Chapel Hill, the University Press, 1910. 88 S. [Zeigt die Entwicklung vom Selbstgespräch des elisabethanischen Dramas zum «dramatischen Monologe» Brownings, der einen Hörer voraussetzt.]

Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen, herausgegeben von Hans Lietzmann. Heft 60: Edward Youngs Gedanken über die Originalwerke in einem Schreiben an Samuel Richardson. Übersetzt von H. E. v. Teubern. Herausgegeben von Kurt Jahn. 46 S. Preis: 1,20 M. [Abdruck der zuerst 1760 erschienenen deutschen Übersetzung von Youngs Conjectures on Original Composition, die unser Jahrbuch in Band XXXIX gebracht hat]. Heft 63: Goethes Erste Weimarer Gedichtsammlung. Mit Varianten herausgegeben von Albert Leitzmann. 35 S. Preis: 0,80 M. Bonn, A. Marcus und E. Webers Verlag, 1910.

Shakespeare-Bibliographie

1910

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Dr. Hans Daffis,

Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG.

Auf Wunsch der Redaktion des Jahrbuchs ist die Bibliographie, um Raum zu sparen, unter völliger Wahrung ihres bewährten Charakters, von manchem Ballast befreit worden. So wurde davon abgesehen, die detaillierte Inhaltsübersicht des letzten Jahrbuchs zu geben, da es ohnehin in den Händen der meisten Interessenten sein dürfte und im übrigen leicht zugänglich ist. Auch die ins Einzelne gehenden Angaben des Book-Prices Current sind fortgefallen, da sie nur für einen kleinen Kreis in Betracht kommen und auf den größeren Bibliotheken eingesehen werden können. Schließlich durfte auch, mit Hinblick auf die wohlgegliederte, zuverlässige «Zeitschriftenschau» eines jeden Jahrgangs, bei der Berücksichtigung kleinerer Artikel der Tagespresse strengere Auswahl als sonst stattfinden.

Auch in diesem Jahre ist der Bibliographie manche wertvolle Hilfe zu statten gekommen, für die hier herzlichst gedankt sei. Obenan steht die tätige Teilnahme der Herren Herausgeber des Jahrbuchs, Proff. DDr. Brandl und Förster und des Sekretärs der Berliner Universitäts-Bibliothek, Herrn Schubert.

Von einer stärkeren Berücksichtigung der ungarischen Shakespeare-Literatur, die von berufener Seite mit Recht gewünscht wurde, durfte füglich abgesehen werden, da das ungarische Jahrbuch, Magyar Shakespeare-Tár im 1. Heft des IV. Bandes 1911, S. 77—80, eine genaue Bibliographie bringt, auf die hiermit verwiesen sei.

I. ENGLAND UND AMERIKA[1])

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

5598 *The Arden Shakespeare.* London: Methuen.
Neu erschienen: «King Henry the Sixth». Part 1—3. 1909—10. — Vgl. **4338**[a].
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 303—04 (Max Förster).

5599 *Shakespeare*, W.: The Caxton Edition of the Complete Works. Edited by Sidney Lee, with Annotation and a General Introduction. (In 20 vols.) London: Caxton Publishing Company 1910.
Es erschienen: Vols 1—11. — Vgl. The Publishers Circular. January 8, 1910. S. 40.

5600 *The Elizabethan Shakespeare.* London: G. Harrap & Co. 1910. (5.) «A Midsommer Nights Dreame.» With Introduction and Notes by William Henry Hudson. (LII, 186 S.)
1—3: **4812**[a]. — 4: **5175**[a].
Rez.: (4) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 302—03 (Max Förster).

5601 *Shakespeare*, W.: Works. Vols 1—42. Edited with Notes by Henry N. Hudson. London: Jack 1910.
The Era Shakespeare.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 304 (Max Förster).

†**5602** *Shakespeare.* First Folio Edition. New York: Thomas Y. Crowell & Co. 1910.
The Life and Death of King Richard the Second. Edited with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism by Charlotte Porter. (XVII, 250 S.) — The Tragedy of Richard the Third. Edited . . . by Charlotte Porter. (XXXIV, 309 S.) — The Life and Death of King John. Edited . . . by Charlotte Porter. (XVI, 214 S.) — Pericles. Edited with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. (XXI, 241 S.) — Cymbeline. Edited . . . by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. (XIX, 267 S.) — The Tragedie of Troylus and Cressida. Edited . . . by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. — Vgl. **5176**[a].
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 302 (Max Förster). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 217 (A. Brandl).

5603 *The Granta Shakespeare.* Cambridge: University Press.
1910 erschienen: «King Henry IV» Part I. — «The Winter's Tale.»

5604 *Shakespeare*, W.: Works. Vol. 10. London: Methuen 1910.
Standard Library.

†**5605** *Shakespeare*, William: The Complete Works. With a General Introduction by Algernon Charles Swinburne. Introductory Studies of the Several Plays by Edward Dowden and a Note by Theodore Watts-Dunton upon the Special Typographical Features of this Edition. In nine Volumes. Oxford: University Press (London usw.) Henry Frowde 1910.
Vol. I. «The Tempest.» «Two Gentlemen of Verona.» «Merry Wives of Windsor.» «Measure for Measure.» Vol. II. «The Comedy of Errors.» «Much Ado about Nothing.» «Love's Labour's Lost.» «A Midsummer-Night's Dream.» «The Merchant of Venice.» — Vol. III. «As You Like It.» «The Taming of the Shrew.» «All's well that ends well.» «Twelfth Night»; or, «What You will.» «The Winter's Tale.»
The World's Classics 100—02. — Vgl. The Publishers' Circular. December 24, 1910. S. 898.

†**5606** Mr. William *Shakespeare's* Comedies, Histories, and Tragedies faithfully reproduced in Facsimile from the Edition of 1623. London: Methuen 1910. (422 S.)

---

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

[Nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften]

All's Well

†**5607** Perring, Philip: «All's Well That Ends Well», I, i, 114—16.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 422.

---

[1]) Ein † vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß die Publikation im Original vorgelegen hat.

As You Like It

5608 Shakespeare, W.: «As You Like It.» With Glossary. Edited by Howard de Walden und Acton Bond. London: Farmer 1910. (118 S.)

5609 Shakespeare, W.: «As You Like It.» Edited by A. R. Weekes. London: Clive 1909. (169 S.)
The University Tutorial Series.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 304 (Max Förster).

Coriolanus

5610 Shakespeare, W.: The Tragedy of «Coriolanus.» Edited by A. J. F. Collins. London: Clive 1910. (256 S.)

†**5611** Perring, Philip: «Coriolanus», IV, v, 110.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 323—24.

Cymbeline

5612 Shakespeare, W.: «Cymbeline.» With Notes and Appendices by H. W. Lindsey. London: Normal Press 1910.
Normal Tutorial Series.

†**5613** Hill, N. W.: «Cymbeline», I, i.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 324—25.

Hamlet

5614 Shakespeare, W.: Tragedy of «Hamlet». Illustrated by W. G. Simmonds. London: Hodder & Son 1910. (186 S.)

5615 Shakespeare, W.: Polonius' Advice to his Son. Liverpool: Young 1910.

†**5616** Benedict, Robert Russell: The Mystery of Hamlet, Prince of Denmark. Philadelphia and London: J. B. Lippincott Company 1910. (120 S.)

5617 Crighton-Browne, J.: «Hamlet and Lammermoor».
The Contemporary Review. 1910. July.

5618 Greg, W. W.: The Hamlet Quartos, 1603, 1604.
The Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 2.

†**5619** Midlander: «Hamlet», II, ii, 525.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 165. (Dazu ebenda S. 504.)

5620 Vernède, R. E.: «Hamlet» at a Bengal Fair.
Blackwood's Magazine. 1910. Oktober.

Henry IV

5621 Shakespeare, W.: «King Henry IV», Part I. Edited by J. H. Lobban. Cambridge: University Press 1910. (194 S.)
The Granta Shakespeare.

†**5622** Perring, Philip: «1 Henry IV», IV, i, 99.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 504.

†**5623** Congreve, Galfrid K.: «2 Henry IV», I, ii, 45.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 163.

†**5624** Hill, N. W.: «2 Henry IV», IV, i, 139.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 422.

†**5625** Krueger, G.: «2 Henry IV», I, ii.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 323.

†**5626** Perring, Philip: «2 Henry IV», IV, i, 139.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 164.

†**5627** Pinchbeck, W. H.: «2 Henry IV», I, ii.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 504.

†**5628** St. Swithin: Falstaff's «Food for Powder»; Justification of «2 Henry IV», III, ii.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 525—26.

Henry V

†**5629** Brassington, W. S.: Shakespeare: «Montjoy et St. Dennis.»
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 447.

Henry VI

5630 Shakespeare, W.: «King Henry the Sixth», Part 3. London: Methuen 1910. (220 S.)
Arden Edition.

†**5631** Forsythe, R. S.: An Indebtedness of Nero to the Third Part of King Henry Sixth.
Modern Language Notes. Vol. XXV. 1910. S. 211—12.

†**5632** Harcourt, L. W. V.: The two Sir John Fastolfs.
Transactions of the Royal Historical Society. Series 3. Vol. IV. 1910. S. 47—62.

Julius Caesar

5633 Shakespeare, W.: The Tragedy of «Julius Cæsar». Edited by Edwin Reed. Illustrations by F. K. Rogers. Boston: The Coburn Company 1910. (102 S.)
The Verulam Shakes-peare.

5634 Shakespeare, W.: The Tragedy of «Julius Cæsar». Edited by A. F. Watt. London: Clive 1910. (XXXII, 160 S.)
The University Tutorial Series.

†**5635** Ayres, Harry Morgan: Shakespeare's «Julius Cæsar» in the Light of some other Versions.
Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XXV. No. 2. (New series Vol. XVIII, No. 2.) June 1910. S. 183—227.

†**5636** Fowler, William Warde: The Tragic Element in Shakespeare's «Julius Cæsar».
Transactions of the Royal Society of Literature. Second Series. Vol. XXX. Part I. 1910. S. 31—58.

†**5637** Parrott, T. M.: The «Academic Tragedy» of «Cæsar and Pompey».
The Modern Language Review. Vol. V. No. 4. October 1910. S. 435—44.

Lear

5638 Shakespeare, W.: The Tragedy of «King Lear». Edited by S. E. Goggin. London: Clive 1910. (244 S.)
University Tutorial Series.

†**5639** Cunnington, R. H.: The Revision of «King Lear».
The Modern Language Review. Vol. V. No. 4. October, 1910. S. 445—53.

Macbeth

†**5640** Maeterlinck, M.: The Tragedy of «Macbeth». (Transl. by Alex. Teixeira de Mattos.)
Fortnightly Review. 1910. April. S. 693—701.

5641 Williams, W. H.: Shakespeare's «Macbeth», III, iv, 89—92.
Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 1.

Measure for Measure

5642 Skeat, Walter W.: Shakespeare, «Measure for Measure», II, i, 39.
The Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 2.

The Merchant of Venice

5643 Shakespeare, W.: «Merchant of Venice.» London: Siegle 1910.
Langham Booklets.

Merry Wives of Windsor

†**5644** Shakespare's «Merry Wives of Windsor». 1602. Edited with bibliographical and critical Introduction, Appendices and Notes by W. W. Greg. Oxford: Clarendon Press. (London: Henry Frowde). 1910. (LVI, 100 S.)
Tudor and Stuart Library.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 49. Sp. 3113 (A. Schröer).

†**5645** Crosse, Gordon: «Merry Wives of Windsor», I, iii, 23.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 164.

†**5646** Hill, N. W.: «Merry Wives of Windsor», II, i, 228.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 163.

†5647 Jones, Tom: «Merry Wives of Windsor», II, i, 228.
Notes and Queries. Series 11. Vol. 1. 1910. S. 323.

†5648 «Merry Wives of Windsor», III, i, 5.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 28. 77.

A Midsummer-Night's Dream

†5649 «A Midsommer Nights Dreame». With Introduction und Notes by William Henry Hudson. London: G. Harrap & Co. 1910. (LII, 186 S.)
The Elizabethan Shakespeare (5).

†5650 Thorn-Drury, G.: Shakespeare: «Woodbine».
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 76, 459. (Vgl. Series 10. Vol. XII. S. 288, 333, 411.)

Othello

†5651 Brooke, C. F. Tucker: On Othello, V, ii, 154 ff.
Modern Language Notes. Vol. XXV. 1910. S. 149—50.

†5652 Harris, C. S.: «Othello», I, i, 159 and I, iii, 115.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 324.

5653 Onions, C. T.: «Bozzimacu», «Esbat», «Speak within Door», «Othello», IV, ii, 144.
The Modern Language Review. 1910. October.

Richard II

†5654 Clay, W. H. «Richard II.», III, ii, 155—56.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 323.

†5655 Nel Mezzo: «Richard II.», III, ii, 155—56.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 165.

Richard III

†5656 Royster, J. F.: «Richard III.», iv, 4 and the Three Marys of the Mediaeval Drama.
Modern Language Notes. Vol. XXV. 1910. June. S. 173—74.

Romeo and Juliet

5657 Shakespeare, W.: Tragedy of «Romeo and Juliet». With Introduction, Notes and Appendices. London: Normal Press 1910. (184 S.)
Normal Tutorial Series.

†5658 McElwaine, P. A.: «Romeo and Juliet», I, i, 65.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 423.

5659 Pemberton jr., Henry: «Romeo and Juliet»: The Earl of Southampton.
Notes and Queries. Series 11. Vol. 1. 1910. S. 322—23. — (Dazu ebda. S. 165.)

5660 Suddard, Mary: The Blending of Prose, Blank Verse and Rhymed Verse in «Romeo and Juliet».
The Contemporary Review. 1910. February.

The Tempest

5661 Harrison, Thomas Perrin: A Note on «The Tempest».
Modern Language Notes. Vol. XXV. 1910. S. 8—9.

†5662 Hill, N. W.: «Tempest», IV, i, 64.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 162—63.

†5663 Nel Mezzo: «Tempest», IV, i, 64.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 323.

Timon of Athens

†5664 Wright, E. H.: The Authorship of «Timon of Athens». New York: The Columbia University Press 1910. (VIII, 104 S.)

Titus Andronicus

†5665 Morgan, Appleton: «Titus Andronicus», V, i, 99—102.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 324.

†5666 Russell, F. A.: «Titus Andronicus», V, i, 99—102.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 163.

Winter's Tale

5667 Shakespeare, W.: «The Winter's Tale.» Edited by J. H. Lobban. Cambridge: University Press 1910. (192 S.)
The Granta Shakespeare.

Two Noble Kinsmen

†**5668** Fletcher, John and Shakespeare, William: «The Two Noble Kinsmen». 1634. (London: Jack). 1910. (88 S.)
Tudor Facsimile Texts. [Continuation Issues. Apocryphal Shakespearean Plays. 5.]

5669 Littledale, H.: The Mad Songs in «The Two Noble Kinsmen».
The Modern Language Review. 1910. April.

---

†**5670** Shakespeare, William and Rowley, William: The Birth of Merlin. 1662. (London: Jack.) 1910. (32 Bl.)
Tudor Facsimile Texts. [Continuation Issues. Apocryphal Shakespearean Plays. 4.]

Nicht dramatische Werke

[in Original und Übersetzung]

Nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften

†**5671** Bates, E. S.: The Sincerity of Shakespeare's Sonnets.
Modern Philology. Vol. VIII. No. 1. July, 1910. S. 87—106.

---

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

5672 Shakespeare, W.: Songs. London: Siegle 1910.
Langham Booklets.

5673 Songs and Poems from William Shakespeare and Others. Compiled by D. R. Broadbent. London: Ouseley 1910. (XII, 370 S.)

†**5674** Songs, The, of Shakespeare.
The Academy. June 4, 1910. S. 537—39.

---

e. Shakespeareana

†**5675** Adams jr., Joseph Quincy: The Timon Plays.
The Journal of English and Germanic Philology. Vol. IX. No. 4. October 1910. S. 506—24.

†**5676** Alden, Raymond Macdonald: The Development of the Use of Prose in the English Drama: 1600—1800.
Modern Philology. Vol. VII. 1910. S. 1—22.

†**5677** Alexandrines in Shakespeare.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 417—18.

†**5678** Anthology, An of the Poetry of the Age of Shakespeare. Chosen and arranged by W. T. Young. Cambridge: University Press 1910. (VIII, 307 S.)
The Cambridge Anthologies.
Contents: Preface. I. Lyric Poems. — II. Descriptive and Narrative Poems. — III. Sonnets. — IV. Classical Poems. — V. Historical Poems. — VI. Reflective and Moral Poems. — VII. Poetical Addresses. — VIII. Satire. — Glossary. — Index of Authors. — Index of First Lines.
Rez.: Notes and Queries. Series 11. Vol. II. S. 518—19.

5679 Archer, William: Shakespeare in Germany.
The Nation. 1910. 9. April.

5680 Bacon, Lord: Essays. Introduction by W. H. D. Rouse. London: Routledge 1910.

†**5681** Baconiana. A Quarterly Magazine. Third Series. Vol. VII. 1909. No. 25—27 = Januar, April, Juli 1909. London: Gay & Bird.

No 25: Parker Woodward: The Elizabethan Maze (p. 5—20). — W. F. C. Wigston: Notes (p. 20—26). — Basil Brown: Was Francis Bacon Connected with the Rowington and Blackfriars Properties afterwards acquired by Shaksper? (p. 27—30). — Isaac Hull Platt: Concerning the Chronology of the Shakespeare Plays (p. 30—35). — J. E. Roe: Bacon in the Sonnets (p. 36—40). — [Ungenannt]: Something More about Justice Shallow (p. 40—47). — Reviews: p. 47—54. — Notes: p. 54—56. — Obituary: p. 57—59. — Correspondence: p. 60—68.

No. 26: F. C. Hunt: A Few Notes for Mr. Justice Madden (p. 69—81). — Alicia A. Leith: John Sturm of Strasburg (p. 82—86). — Parker Woodward: Masks or Faces (p. 86—93). Basil Brown: Amazed at the Elizabethan Maze (p. 93—96). — W. F. C. Wigton: From Bacon's Vineyard (p. 96—109). — [Ungenannt]: Mr. G. K. Chesterton and Mr. H. Belloc's Opinions on the Baconian Theory (p. 109—115). — [Ungenannt]: Sir Thomas Bodley and Essex (p. 116—119). — Reviews. Notes etc. (p. 120—144).

No. 27: The Goal in Light (p. 145—149). — Alicia A. Leith: Bacon on the Stage (p. 150—160): Macaulay: Bacon's Worst Enemy (p. 183—187). — [Ungenannt]: Shakespeare an Orator (p. 187—191). — W. F. C. Wigston: Bacon's Creative Scal, Sign, and Countersign in the Plays (p. 192—208). — [Ungenannt]: A Great Baconian Discovery (p. 208—209). — Reviews etc. 209—220.

5682 Batchelor, H. Crouch: Francis Bacon Wrote Shakespeare. A Lecture. London: The Author 1910.

†**5683** Bayne, Thomas: Shakespeare Allusions.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 17. — Dazu ebda. S. 204, 505.

†**5684** Beaumont, Francis and Fletcher, John: The Works. In ten volumes. Cambridge: University Press 1910.
Cambridge English Classics. — Vol. VIII. The Womans Prize. — The Island Princess. — The Noble Gentleman. — The Coronation. — The Coxcomb. — Vol. IX. The Sea-Voyage. — Wit at Several Weapons. — The Fair Maid of the Inn. — Cupid's Revenge. — The Two Noble Kinsmen. — (394 S.)
Rez. (1—7): Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 333—34. (Max Förster).

†**5685** Beaumont, Francis: The Knight of the Burning Pestle and A King and No King. Edited by Raymond M. Alden. Boston and London 1910. (LVII, 361 S.)
The Belles-Lettres Series. Section III.)

5686 Beeching, H. C.: Shakespeare as a Teacher.
The Nineteenth Century and after. 1910. April,

5687 Bensusan, S. L.: William Shakespeare, his Homes and Haunts. London: Jack 1910. (88 S.)
Pilgrim Books.

†**5688** Booth, William Stone: The Hidden Signatures of Francesco Colonna and Francis Bacon. A Comparison of their Methods. With the Evidence of Marston and Hall that Bacon was the Author of Venus and Adonis. Boston: W. A. Butterfield 1910. (VII, 70 S.)

†**5689** Bradford, Gamaliel: «The History of Cardenio», by Mr. Fletcher and Shakespeare.
Modern Language Notes. Vol. XXV. 1910. S. 51—56.

5690 Brawley, Benjamin Griffith: The Negro in Literature and Art. Atlanta, Ga.: Atlanta Baptist College 1910.

†**5691** Brereton, J. Le Gay: Elizabethan Drama. Notes and Studies. Sydney: W. Brooks & Co. Ltd. 1909. (167 S.)
Table of Contents: Marlowe: Notes on the Text of Marlowe. — Facts and Conjectures. — The Case of Francis Ingram. — Greene: Notes on Greene. — The Relation of «The Thracian Wonder» to Greene's «Menaphon». — Kydd: Notes on the Text of Kydd. — Hieronimo. — Chapman: Notes on the Text of Chapman's Play's. — The D'Ambois Tragedies. — Shakespeare: Notes on Macbeth. — Jonson: «Eastward Hoe» and «The Alchemist». — Webster: Webster's twin Masterpieces. — Marston: Notes on the Text of Marston. — John Marston. — Day: Notes on the Text of Day. — Heywood: Notes on the Text of Thomas Heywood. — Beaumont and Fletcher: Notes on some Plays of Beaumont and Fletcher. — Stray Notes. — Shakespeare: S. 8, 9, 21, 72—79, 93, 114, 116, 120, 140.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XXI. 1910. S. 331—32 (G. Binz).

5692 Browne's: Religio Medici and Digby's Observations. Oxford: Clarendon Press 1909. (XII, 184, 44 S.)
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 342—43 (Max Förster.)

5693 Butler, P.: The Eclipse of Ben Jonson's Comedies.
The Sevance Review Quarterly. 1910. January.

5694 Calish, Rabbi Edward: The Jew in English Literature, as Author and as a Subject. Richmond: The Bell Book and Stationery Co. 1910.

†**5695** Cambridge, History, The, of English Literature. Edited by A. W. Ward and A. R. Waller. Vol. V and VI; The Drama to 1642. Cambridge: University Press 1910. (XIII, 508; X, 533 S.)

Vol. V: A. W. Ward, Introductory Chapter. The Origins of English Drama. — Har. H. Child, Secular Influences on the Early English Drama. — W. Creizenach, The Early Religious Drama. — J. W. Cunliffe, Early English Tragedy. — F. S. Boas, Early English Comedy. — G. P. Baker, The Plays of the University Wits. — G. Gregory Smith, Marlowe and Kyd. — G. Saintsbury, Shakespeare: Life and Plays. — Shakespeare: Poems. — F. W. Morman, Plays of Uncertain Authorship attributed to Shakespeare. — E. Walder, The Text of Shakespeare. — J. G. Robertson: Shakespeare on the Continent. — Rinald Bayne, Lesser Elizabethan Dramatists. — A. W. Ward, Some Political and Social Aspects of the Later Elizabethan and Earlier Steward Period. — Bibliographies. — Table of Principal Dates — Index of Names.

Vol. VI: A. H. Thorndike, Ben Jonson. — W. Macneile Dixon, Chapman, Marston, Dekker. — Arth. Symons, Middleton and Rowley. — A. W. Ward, Thomas Heywood. — G. C. Macaulay, Beaumont and Fletcher. — Emil Koeppel, Philip Massinger. — C. E. Vaughan, Tourneur and Webster. — W. A. Neilson, Ford and Shirley. — Ronald Bayne, Lesser Jacobean and Caroline Dramatists. — Harold H. Child, The Elizabethan Theatre. — J. M. Manly, The Children of the Chapel Royal and their Masters. — F. S. Boas, University Plays. — Ronald Bayne, Masque and Pastoral. — Dover Wilson, The Puritan Attack upon the Stage. — Bibliographies. — Table of Principal Dates. — Index of Names. — Vgl. **5302—03**[40].

†**5696** Campion, Thomas: The Complete English Works. Edited by A. H. Bullen. London: Sidgwick and Jackson Ltd. [1909]. (XXXVII, 288 S.)

Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 338—40.

†**5697** Campion's Works, edited by Percival Vivian. Oxford: Clarendon Press (London: Henry Frowde) 1909. (LXV, 400 S.)

Rez.: Deutsche Literaturzeitung 1910. Nr. 6. Sp. 355—56 (W. Dibelius). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 339—40 (Max Förster).

†**5698** Carter, Huntly: A Symposium on the Representation of Shakespeare. The New Age. November 17, 1910. S. 55—58.

†**5699** Carter, Thomas: Stories from Shakespeare. Illustrated. London: Harrap 1910. (294 S.)

†**5700** Chapman, George: The Plays and Poems. (1.) The Tragedies. Edited with Introductions and Notes by Thomas Max Parrott. London: G. Routledge & Sons, Ltd. (New York: E. P. Dutton & Co.) (1910.) (XI, 730 S.)

†**5701** Clarence, Reginald: «The Stage» Cyclopaedia. A Bibliography of Plays. An alphabetical List of Plays and other Stage Pieces of which any Record can be found since the Commencement of the English Stage, together with Descriptions, Authors' Names, Dates and Places of Production, and other Useful Information, composing in all nearly 50,000 Plays, and extending over a Period of upwards of 500 Years. London: «The Stage» 1909. (503 S.)

†**5702** Clarke, Mrs. Cowden: The Complete Concordance to Shakespeare: Being a Verbal Index to all the Passages in the Dramatic Works of the Poet. London: Bickers 1910. (872 S.)

†**5703** Cole, George Watson: The First Folio of Shakespeare: a further Word regarding the correct Arrangement of its preliminary Leaves. New York: Printed for the Author (1910).

Rez.: The Library. Third Series. Vol. I. 1910. S. 211—17 (A. W. Pollard).

†**5704** Collections (of the Malone Society). Part III. Printed for the Malone Society by Horace Hart, at the Oxford University Press. 1909.

Contents: Notes on the Society's Publications. — Albion Knight, an Imperfect Morality, printed by Colwell c. 1566. — Temperance and Humility, a Fragment of a Morality printed c. 1530. — James I at Oxford in 1605. Property Lists from the University Archives. Ed. by F. S. Boas and W. W. Greg. — Dramatic Records from the Patent Rolls. Company Licences. Ed. by E. K. Chambers and W. W. Greg.

Part I. II. Vgl. **5279**[46].

5705 Couch, A. T. Quiller-: Historical Tales from Shakespeare. London: E. Arnold 1910. (302 S.)

†**5706** Cunliffe, John W.: The English Dramatic Censorship.

The Journal of English and Germanic Philology. Vol. IX. No. 1. January, 1910. S. 121—35. [Im Anschluß an Gildersleeve's Government Regulation of the Elizabethan Theatre.]

†**5707** Cunliffe, Richard John: A New Shakespearean Dictionary. London: Blackie and Son Ltd. 1910. (XI, 342 S.)

5708 D'Avenant, Sir William: Love and Honour and the Siege of Rhodes. Edited by James W. Tupper. Boston and London: D. C. Heath & Co., 1909. (XLVII, 362 S.)

The Belles Lettres Series. Section III: The English Drama. General Editor: G. P. Baker.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 334—36 (Max Förster).

5709 Dowden, Edward: Essays, Modern and Elizabethan. London: Dent 1910. (388 S.)

†**5710** Durning-Lawrence, Sir Edwin: Bacon is Shake-Speare. Together with a Reprint of Bacon's Promus of Formularies and Elegancies. Collated, with the Original Ms. by the late F. B. Bickley, and revised by F. A. Herbert of the British Museum. London and New York: Gay & Hancock, Ltd. 1910. (XIV, 286 S.)

Vgl. Saturday Review 1910. 10. September (ablehnend).

†**5711** Edgcumbe, Richard: Shakespeare and the Green Sea.

Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 446.

5712 Essays and Studies by Members of the English Association Collected by A. C. Bradley. Oxford: Clarendon Press. (London: Henry Frowde) 1910. (196 S.)

Darin: G. Saintsbury: Shakespeare and the Grand Style.

5713 «Everyman» with other Interludes, including Eight Miracle Plays. London, Published by J. M. Dent & Co. (New York: E. P. Dutton & Co. [1909]. (XXI, 208 S.)

Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 327 (Max Förster).

†**5714** Fidele and Fortunio, the two Italian Gentlemen. (Hrsg. Percy Simpson.) (Chiswick) 1909: (Chiswick Press.) (XI S., 26 Bl.)

Malone Society Reprints.

†**5715** Fiske, Christabel Forsythe: Conventionalism in Holinshed's Chronicle. I. II.

The Journal of English and Germanic Philology. Vol. IX. No. 3. July, 1910. S. 356—403. — No. 4. October, 1910. S. 525—563.

†**5716** Furness, H. H.: Shakespearean Editors Past and Present.

Library Journal. 35. 1910. S. 112—13.

5717 Greene, Robert: Edited with Introduction and Notes by Thomas H. Dickinson. London: T. Fisher Unwin. (New York: Charles Scribners' Sons.) [1909.] (LXVII, 452 S.)

Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 331 (Max Förster).

†**5718** Grierson, Hannah: Shakespeare and the Sea.

Contemporary Review. 1910. January. S. 57—66.

5719 Guide Book to Shakespeare-Land. London: «Car Illustrated» 1910.

«The Car» Route Books.

5720 Half-Hour Plays for Amateurs No. 1: Shakespeare's Humour. An Acting Edition. Edited by C. M. Tucker. London: Stead 1910.

†**5721** Hamilton, Clayton: The Theory of the Theatre and other Principles of Dramatic Criticism. New York: H. Holt & Co. 1910. (248 S.)

Nimmt vielfach Bezug auf Shakespeare. Vgl. Index S. 247.

†**5722** Harris, Edward B.: Shakespeare Third Folio: The Jones Copy.

Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 244.

5723 Harris, Frank: Shakespeare and his Love. A Play in 4 Acts and an Epilogue. London: F. Palmer 1910. (96 S.)

†**5724** Hatcher, O. L.: Recent Publications Relating to Elizabethan Stage History.

Modern Language Notes. Vol. XXV. 1910. S. 110—13.

†**5725** Hemingway, Samuel B.: Two Shakespeare Notes.

Modern Language Notes. Vol. XXV. 1910. S. 210. [Zu «Othello» III, iv, 172 ff. und Sonnet 8.]

5726 Hitching, J. K. and S.: References to English Surnames in 1601: an Index giving about 19, 650 References to Surnames contained in the Printed Registers of 778 English Parishes During the First Part of the 17th Century. London: Simpkin 1910. (70 S.)

5727 Holme, James W.: Italian Courtesy-Books of the Sixteenth Century.

The Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 2.

†5728 Hooker, E. R.: Study Book in English Literature. From Chaucer to the Close of the Romantic Period. London: D. C. Heath & Co. 1910. (X, 315 S.)

5729 Howard, Claude: The Dramatic Monologue: its Origin and Development. Chapel Hill: The University Press 1910.
University of North Carolina Studies in Philology. Vol. IV.

†5730 Hume, Martin: The Elizabethan Literary Man.
The Literary Post. March 15, 1910. S. 4.

†5731 Huth, Alfred H. and Alfred W. Pollard: On the Supposed False Dates in Certain Shakespeare Quartos.
The Library. Third Series. Vol. I. S. 36—50.

5732 Jerrold, Walter and Haslehurst, E. W.: Shakespeare-Land. London: Blackie 1910. (56 S.)
Beautiful England.

†5733 Jones, Tom: Shakespeare's Bible.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 430. [Dazu ebda. S. 365.]

†5734 Jones, Tom: Shakespeare: Chronological Edition.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 431.

5735 Jonson, Ben: Complete Plays. Vol. I. II. London: Dent 1910. (744 S.)
Everyman's Library.

†5736 Kingsley, R. G.: Shakespeare in Warwickshire.
Nineteenth Century. 1910. May. S. 894—906.

†5737 Klein, David: Literary Criticism from the Elizabethan Dramatists. Repertory and Synthesis. With an Introductory Note by J. E. Spingarn. New York: Sturgis and Walton Company 1910. (XVIII, 257 S.)
Contents: Chapter I. Criticism till 1600. — II. Shakespeare. — III. Ben Jonson. — IV. Criticism after 1600. — V. Summary. Conclusion. — Bibliography.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 125. 1910. S. 249—50. — Literar. Zentralblatt. 1910. Sp. 1692—93 (B. Neuendorff).

5738 Laelia: A Comedy, Acted at Queen's College, Cambridge, probablay on March 1 st. 1595. Now First Printed, with Introduction and Notes by G. C. Moore-Smith. Cambridge: University Press 1910. (144 S.)

5739 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Illustrated by J. A. Walker. London: Peacock 1910.

5740 Lamb, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. London: Ward 1910. (318 S.)
World Library.

5741 Lang, Jeanie: More Stories from Shakespeare. London: Jack 1910. (128 S.)
«Told to the Children» Series.

†5742 Law, Ernest: Shakespeare as a Groom of the Chamber. Illustrated. London: G. Bell & Sons, Ltd. 1910. (VII, 64 S.)
Rez.: Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 539.

†5743 Lee, Sidney: The French Renaissance in England. An Account of the Literary Relations of England and France in the Sixteenth Century. Oxford: Clarendon Press 1910. (XXIV, 494 S.)
Book I: The Debt of Tudor Culture to France. — II. French Influence on English Literature. 1500—50. — III. French Influence on Elizabethan Prose. — IV. French Influence on the Elizabethan Lyric — V. The Message of the Huguenots. — VI. French Influence on Elizabethan Drama. — Appendix. — Index.

5744 Levy, Matthias: William Shakespeare and Timothy Bright. London: Furnivall Press 1910. (27 S.)
Vgl. Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 216 (A. B[randl]).

5745 Lyrical Verse. Selected and Edited by Oswald Crawford. Vol. I. 1558—1685. Re-issue. London: Chapman & Hall 1910. (212 S.)

†5746 MacCallum, M. W.: Shakespeare's Roman Plays and their Background. London: Macmillan & Co., Ltd. 1910. (XV, 666 S.)
Contents: Introduction. I. Roman Plays in the Sixteenth Century. — II. Shakespeare's Treatment of History. — III. Ancestry of Shakespeare's Roman Plays. — «Julius Cæsar.» — «Antony and Cleopatra.» — «Coriolanus» — Appendices. — Index.
Rez.: The Literary Post. March 15, 1910.

†5747 MacCracken, H. N.; F. E. Pierce and W. H. Durham: An Introduction to Shakespeare. New York: The Macmillan Company 1910. (VIII, 222 S.)

Contents: Chapter I: An Outline of Shakespeare's Life. — II: English Drama before Shakespeare. — III: The Elizabethan Theatre. — IV: Elizabethan London. — V: Shakespeare's Nondramatic Works. — VI: The Sequence of Shakespeare's Plays. — VII: Shakespeare's Development as a Dramatist. — VIII: The Chief Sources of Shakespeare's Plays. — IX: How Shakespeare got into Print. — X: The Plays of the First Period. — Imitation and Experiment. — XI: The Plays of the Second Period. — Comedy and History. — XII: The Plays of the third Period. — Tragedy. — XIII: The Plays of the fourth Period. — Romance. — XIV: Some Famous Mistakes and Delusions about Shakespeare.

†5748 MacElwaine, P. A.: «Sir John Oldcastle». Two Notes.

Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 404—05.

†5749 McElwaine, P. A.: Shakespearian Parallels.

Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 345.

†5750 McKerrow, R. B.: Some Notes on the Letters, i, j, u and v in Sixteenth Century Printing.

The Library. Third Series. Vol. I. 1910. S. 239—59.

†5751 MacKinnon, Alan: The Oxford Amateurs. A short History of Theatricals at the University. With a Foreword by The Hon. & Rev. James Adderley. London: Chapman & Hall, Ltd. 1910. (XV, 309 S.)

Shakespeare: «As You Like It», S. 240. — «Hamlet» S. 242—44. — «Julius Cæsar», S. 144, 148. — «King Henry IV», S. 112, 116. — «King John», S. 163. — «Love's Labour's Lost», S. 201. — «Macbeth» S. 44. (Macb. Travestie S. 21.) — «Merchant of Venice», S. 96, 100, 186, 196, 199, 206, 238, 274. — «Merry Wives of Windsor», S. 139, 143, 203. — «Much Ado About Nothing», S. 235, 236. — «Othello», S. 27. — «Romeo and Juliet», S. 38, 201, 220, 221, 223, 225, 226. — «Taming of the Shrew», S. 210, 215, 218. — «Tempest», S. 192, 272. — «Twelfth Night», S. 114, 116, 117, 121, 123. — «Two Gentlemen of Verona», S. 186, 188, 237.

†5752 Marlowe, Ch.: The Works edited by C. F. Tucker Brooke. Oxford: Clarendon Press 1910. (VI, 664 S.)

Vgl.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 429. — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 331 (Max Förster).

†5753 Matthews, B.: Shakspere and Molière.

North American Review. 1910. September. S. 317—25.

†5754 Matthews, Brandes: A Study of the Drama. Boston, New York and Chicago: Houghton Mifflin Company. The Riverside Press Cambridge (1910). (X, 320 S.)

XI. The Elizabethan Drama (S. 232—48). — Shakespeare außerdem S. 4, 5, 8, 19, 26 u. a. v. a. O.

5755 Minor Elizabethan Drama, The. Vol. 1. 2. London: Dent 1910. (292, 328 S.)

Everyman's Library.

5756 Miracle Plays, Moralities and Interludes, English. Specimens of the Pre-Elizabethan Drama. Edited, with an Introduction, Notes, and Glossary, by Alfred W. Pollard. Fifth Edition, Revised. With Illustrations. Oxford: at the Clarendon Press 1909. (LXIV, 250 S.)

Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 326—27 (Max Förster).

†5757 More, Sir Thomas: Utopia. Translated by Ralph Robinson. With an Introduction by H. G. Wells. London: Blackie & Son Ltd. [1909]. (X, 220 S.)

Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 341 (Max Förster).

†5758 More «Bacon is Shakespeare».

Publishers' Circular. 1910. No. 2302 vom 13. August. S. 187—88.

5759 Morgan, Appleton: Autobiography. 2 vols. Westfield, New Jersey, U. S. A. 1910.

†5760 Mumby, Frank A.: The Romance of Bookselling: A History from the Earliest Times to the Twentieth Century. London: Chapman & Hall Ltd. 1910. (XVIII, 490 S.)

Shakespeare: His first Publishers and Booksellers p. 100—118; Later Editions p. 130, 178, 210.

5761 Munn, Margaret Crosby: Will Shakespeare of Stratford and London. A Drama in four Acts. New York: Dodd, Mean & Company 1910. (351 S.)

†5762 Munro, John: Shakespeare and the Mountjoys.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 204. (Dazu ebda. S. 315, 376.)

†5763 Munro, J. J.: Shakespeare's Name: Various Spellings.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 321.

†5764 Murray, John Tucker: English Dramatic Companies. 1558—1642. Vol. 1: London Companies, 1558—1642. Vol. 2: Provincial Companies, 1558—1642. Appendices. London: Constable & Co. Ltd. 1910. (XIII, 370; XII, 434 S.)
Contents of Vol. I: Preface. — Part I: Greater Men's Companies, 1558—1603. — II: 1603—1642. — III: Lesser Men's Companies, 1558—1642. — IV: Children's Companies, 1558—1603. — V: 1603—1642. — Vol. II. Part I: Companies under Royal Patronage. A. Men's Companies. — B. Children's Companies. — II: Noblemen and Commoners' Companies. A. Greater Men's Companies. — B. Lesser Men's Companies. — III: Players Companies. — IV.: Town Companies. — Appendices.
Shakespeare: Vol. I. 36, 60, 61, 63, 64, 66, 74 n., 75, 79, 82, 84, 88, 91, 95 n., 98—101, 103, 105, 146, table opp. 172, 174, 175. Vol. II. 125, 126, 151, 153, 157.

5765 Museus: Shakespeare's Moon.
The Contemporary Review. 1910. December.

5766 Museus: Shakespeare's Summer.
The Contemporary Review. 1910. July.

5767 Nativity-Plays, English. Edited with Introduction, Notes, and Glossary by Samuel B. Hemingway. New York: Henry Holt & Company. 1909. (XLVIII, 319 S.)
Yale Studies in English. Vol. XXXVIII.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 325—26 (Max Förster.)

†5768 Neidig, William J.: The Shakespeare Quartos of 1619.
Modern Philology. Vol. VIII. 1910. S. 145—64.

†5769 New-Shakespeareana. A Critical Comtemporary and Current Review of Shakespearean and Elizabethan Studies. Conducted by the Shakespeare Society of New York. Vol. IX. New York City and Westfield, New Jersey. 1910.
(Umschlagtitel: New Shakespeareana. [Issued Quarterly.] Weder Irrgläubig noch Altgläubig, nur. Shakespeare. An International Review of Shakespearean and Dramatic Study, conducted by the Shakespeare Society of New York, and published for them by The Shakespeare Press of Westfield, New Jersey, U. S. A.)

Contents for Vol. 9. No. 1. February 1910.

I. Frontispiece. President Vickery in his Library.
II. A Further Chapter of Shakespearean Autobiography. Dr. Appleton Morgan.
III. Marginalia. The New President of the New York Shakespeare Society. The Henry Irving Shakespeare. Dr. Wm. J. Rolfe. Do Dr. Wallace's discoveries identify any particular William Shakespeare after all? Robert Atwater Smith. Failure of the last and most promising Baconian Cipher.
IV. Books Received.

Contents for Vol. 9. No. 2—3. May-September 1910.

I. Frontispiece. Fac-simile of the Deposition of William Shakespeare in the Suit of Belott vs. Mountjoie, May 11th, 1612.
II. Dr. Wallace achieves a still more important Discovery in the London Public Records Office. An entirely unsuspected Episode in Shakespeare's Life, revealed by Depositions of himself and others in the Suit of Belott vs. Mountjoie.
III. Concluding Chapter of his Shakespearean Autobiography. Dr. Appleton Morgan.
IV. Marginalia.
V. Books Received.

5770 Non Cycle Mystery Plays, The, together with the Croxton Play of the Sacrament and The Pride of Life. Re-edited from the Manuscripts by Osborn Waterhouse. With Introduction and Glossary. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 1909. (LXXIV, 112 S.)
Early English Text Society, Extra Series. CIV. — Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 324—25 (Max Förster).

5771 Octavia, The Virtuous. 1598. (Verf.: Samuel Brandon. Hrsg.: Ronald B. McKerrow.) (Oxford) 1909. (University Press.) (IX S., 68 Bl.)
Malone Society Reprints.

†5772 Palmer, A. S.: A New Shakesperian Interpretation.
Oxford and Cambridge Review. 1910. Nr. 9. S. 86—93.

†5773 (Peele, George): The Arraignment of Paris 1584. Oxford: University Press 1910. (VIII S., 28 Bl.)
Malone Society Reprints.

5774 Pemberton jr., Henry: The Social Position in London of William Shakespeare. Philadelphia: The Numismatic and Antiquarian Society 1910. (20 S.)

5775 Phillips, George: Half Hours with Shakespeare. Illustrated. London: Bale 1910. (127 S.)

Being an Introduction to the Study of Shakespeare's Plays, for the Use of Junior Pupils.

†**5776** Pierce, Frederick E.: The Collaboration of Webster and Dekker. New York, Holt and Co. 1909. (VIII, 159 S.)

= Yale Studies in English. XXXVII.

Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1901. S. 295—97 (Wolfg. Keller).

5777 Platt, Isaac Hull: Bacon Cryptograms in Shakespeare and Other Studies. New Edition. Boston: Small, Maynard & Co. 1910. (130 S.)

5778 Prayer Book of Queen Elizabeth, 1557, The. To which are appended some Occasional Forms of Prayer, issued in her Reign, with an Historical Introduction by Edward Benham. London: Grant 1910. (290 S.)

5779 Previté-Orton, C. W.: Political Satire in English Poetry. New York 1910. (244 S.)

5780 Putnam, Georgine Haven: The Lady of the Renaissance.

The Contemporary Review. 1910. August.

†**5781** Raleigh, Walter: Six Essays on Johnson. Oxford: University Press 1910.

Samuel Johnson: The Leslie Stephen Lecture. — On the Two-Hundredth Anniversary of Johnson's Birth. — Johnson without Boswell. — Johnson on Shakespeare. — Early Lives of the Poets. — Johnson's Lives of the Poets.

†**5782** Ramsay, Robert L.: Changes in Verse-Technic in the Sixteenth Century English Drama.

The American Journal of Philology. Vol. XXXI, 2 (Whole No. 122). 1910. S. 175—202.

†**5783** Randall, Alfred, E.: Shakespeare's Women.

The New Age. February 10, 1910.

5784 Rattermann, H. A.: Gesammelte ausgewählte Werke. Bd. 8. Cincinnati: Selbstverlag 1910. (421 S.)

Denkreden und Vorträge, gehalten im deutschen literarischen Klub von Cincinnati. Tl. 1: Shakespeareana usw.

†**5785** Reynolds, Myra: The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth [2nd Ed.]. Chicago: The University of Chicago Press 1909. (XXI, 388 S.)

Shakespeare: S. XVI—XIX, 41, 121, 142, 200.

†**5786** Ridgeway, William: The Origin of Tragedy with Special Reference to the Greek Tragedians. Cambridge: University Press 1910. (X, 228 S.)

Shakespeare: S. 118, Henry V. S. 114.

†**5787** Ristine, Frank Humphrey: English Tragicomedy. Its Origin and History. New York: The Columbia University Press (XV, 247 S.)

Shakespeare S. X, XIII, 66, 76, 81 n, 84, 85—87, 95, 96, 100, 102, 113—14, 119, 157, 169, 179, 180, 187 n, 189, 192, 196—199 n, 201—203 n.

†**5788** Robbins, Alfred F.: Shakespeare's Biography: Tonson's Edition.

Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 345.

†**5789** Roberts, W.: Shakespeare Quartos in Switzerland in 1857.

Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 288.

†**5790** Schelling, Felix E.: English Literature during the Lifetime of Shakespeare. London: G. Bell & Sons Ltd. 1910. (XV, 486 S.)

Contents. Chapter I: The Literature of Fact. — II: Literature of the Coterie. — III. The New Cultivated Prose. — IV: Spenser, The «New Poet». — V: Lily and the Drama at Court. — VI: Marlowe and his Fellows in the Popular Drama. — VII: The Pamphlet and the Prose of Controversy. — VIII: The Pastoral Lyric and the Sonnet. — IX: Shakespeare in Comedy and in Chronicle History. — X: Vernacular Drama of Dekker, Heywood and Middleton. — XI: Later Anthologies and Lyrics to be set to Music. — XII: Epic, Narrative and Pastoral Verse. — XIII: Jonson and the Classical Reaction. — XIV: Shakespeare, Webster, and the Heyday of Romantic Tragedy. — XV: Translation in Verse and Prose. — XVI: History, Divinity, and other Prose of Contemporary Comment. — XVII: Elizabethan Satire, the Epigram and the «Character». — XVIII: Bacon, Jurist, Philosopher and Essayist. — XIX: Donne and his Place among Lyrical Poets. — XX: Drama at the Universities, The Pastoral Drama and the Masque. — XXI: Shakespeare and the New Drama of Fletcher. — Bibliography.

†**5791** Schelling, F. E.: The Elizabethan Playhouse. Reprinted from the Numismatic and Antiquarian Society of Philadelphia 1910.

5792 Shakespeare Day by Day. Selected by Agnes Caldwell Way. London: Harrap 1910. (110 S.)

5793 Shakespeare in Germany.
Daily Chronicle. 1910. April 1.

5794 Shakespeare in Hungary.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 345.

†**5795** Shakespeare at Sea.
The Student (Edinburgh). Jan. 28, 1910. S. 278—79.

†**5796** Shakespeare's Personality.
The Academy. No. 2006. October 15, 1910. S. 367—68.

5797 Smith, Charlotte Fell: John Dee (1527—1608). With Portrait and Illustrations. London: Constable & Company Ltd., 1909. (XIII, 342 S.)
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 323 (Max Förster).

5798 Sonnets, English: Edited with Introduction and Notes by A. T. Quiller-Couch. Re-issue. London: Chapman & Hall 1910. (244 S.)

†**5799** Spenser, Edmund: The Poetical Works. In Three Volumes. Vol. II and III: Spenser's Faerie Queene. Edited by J. C. Smith. Vol. I: Books I—III (XXII, 518 S.). Vol. II: Books IV—VII. (VI, 519 S.) Oxford: Clarendon Press 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 336—38 (Max Förster).

†**5800** Steeves, G. Walter: Francis Bacon. A Sketch of his Life, Works and Literary Friends; Chiefly from a Bibliographical Point of View. London: Methuen & Co. Ltd. (1910). (VIII, 230 S.)
Shakespeare: p. 36, 47, 204.

†**5801** Stephenson, Henry Thew: The Elizabethan People. New York: Henry Holt & Co. 1910. (XI, 412 S.)
Contents: Chapter I: The Elizabethan Character. — II: Country Life and Character. — III: Life in the Capital. — IV: Amusements in general. — V: Rural Sports. — VI: Celebration of the Calendar. — VII: Out-of-Door-Sports. — VIII: Indoor Amusements. — IX: The Love of Spectacles. — X: Popular Superstition. — XI. Birth. — Baptism. — Marriage. — Death. — XII: Ghosts. — Fairies. — Witches. — XIII: Domestic Life. — Index.

5802 Stoddard, William Leavith: The Life of Shakespeare expurgated. Boston: W. A. Butterfield 1910.

†**5803** Stoll, Elmer Edgar: Anachronism in Shakespeare Criticism.
Modern Philology. Vol. VII, 4. April 1910. S. 557—75.

5804 Teaching, The, of Shakespeare in Schools.
English Association Leaflet. Nr. 7.

†**5805** Thorn-Drury, G.: Shakespeare Allusions.
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 345.

†**5806** Thomas, Edward: Feminine Influence on the Poets. London: M. Secker 1910. (351 S.)
Shakespeare: S. 50, 74—76, 93—95, 102, 104, 113, 123, 147, 238—40, 286, 303.

†**5807** Tilley, Morris P.: Two Shakespearian Notes.
Modern Language Notes. Vol. XXV. 1910. S. 262—63. [Zu Romeo and Julia I, 2, 29 und Love's Labour's Lost III, 1, 203.]

5808 Tilley, M. P.: Shakespeare and his Ridicule of «Cambyses».
Modern Language Notes. 1909. December.

†**5809** Tolman, Albert H.: Questions on Shakespeare. P. I: Introductory. — II: The First Histories, Poems, Comedies. Chicago: The University of Chicago Press 1910. (XV, 215; X, 354 S.)
Contents I: The Study of Shakespeare's Language. — The Study of Shakespeare's Verse. — Select General Bibliography. — Index. — II: 1. I Henry VI. — II Henry VI. — III Henry VI. — Richard III. — The Early Poems. — The First Comedies: Love's Labour's Lost. — The Comedy of Errors. — The Two Gentlemen of Verona. — A Midsummer-Night's Dream. — Index.
Vgl. Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 125. 1910. S. 248—49.

5810 Tragedy, The Second Maiden's. 1611. (Oxford) 1909: (University Press). (XIII, 78 S.)
Malone Society Reprints.

†**5811** Tyler, Tom and his Wife. (IX, 26 S.)
The Malone Society Reprints 1910.

†**5812** Wallace, C. W.: Three London Theatres of Shakespeare's Time. Lincoln, Nebraska 1910.
University Studies. Vol. IX. No. 4.

5813 Ward, H. Snowden and Ward, Catharine Weed: Shakespeare's Town and Times. Third Edition, Enlarged and with Four Photogravure Plates. London. Marston & Co. Ltd. 1909. (184 S.)
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 316 (Max Förster).

†**5814** Whall, W. B.: Shakespeares Sea Terms Explained. London: Arrowsmith 1910. (112 S.)

†**5815** Wolff, Samuel Lee: A Source of Euphues, The Anatomy of Wyt.
Modern Philology. Vol. VII, 4. April 1910. S. 577–85.

†**5816** Zeffert, Ch.: Shakespeare in Fairyland.
The Fortnightly Review. 1910. October.

II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH-UNGARN, SCHWEIZ

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

†**5817** Shakespeare in deutscher Sprache. Hrsg. zum Teil neu übers. von Friedrich Gundolf. Berlin: Bondi 1910.
VI. Band: Koenig Heinrich der IV. 2. Tl. — Koenig Heinrich der V. — Koenig Heinrich der VI. 1 Tl. (358 S.)
V. Band: Koenig Heinrich der VI. Zweiter Teil. — Koenig Heinrich der VI. Dritter Teil. — Koenig Richard der III. (403 S.)
Band I—III: **5018**[46]. — **5395**[46].
Rez.: Die Schaubühne. Jg. 6. Bd. 1. 1910. S. 191–94, 219–21 (Julius Bab). — [Bd. 1–3]: Deutsche Literaturzeitung 1910. Nr. 16. Sp. 1000–1004 (L. L. Schücking). — [Bd. 1–5]: Grenzboten. Bd. 69. 1910. S. 279–80 (Berth. Vallentin). — Neues Wiener Tagblatt. 1910. Nr. 25 (Max Lasser).

†**5818** Meyerfeld, Max: Der neue deutsche Shakespeare.
Die Zukunft (Berlin). Bd. 18. 1910. H. 25. S. 390–96. — (Im Anschluß an Friedrich Gundolfs Übersetzung.)

†**5819** Rausch, A. H.: Die Gundolf'sche Shakespeare-Übertragung.
Frankfurter Zeitung. 23. 1. 1910.

5820 Scholz, Wilhelm v.: Über Shakespeare in deutscher Sprache.
Die Masken (Düsseldorf). Bd. 5. 1910. Nr. 26. (Gundolfs Übersetzung.)

†**5821** Vallentin, Berthold: Der neue deutsche Shakespeare.
Die Grenzboten. Berlin. Jg. 69. 1910. Nr. 47. S. 345—354. (Im Anschluß an Gundolfs Übertragung. Bd. 1. 2.)

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

[in Original und Übersetzung]

Mit den dazu gehörigen Erläuterungen

As You Like It

†**5822** Conrad, Hermann: Shakespeares «As you like it» (Wie es euch gefällt) im Kgl. Opernhaus. Gastspiel der Londoner Truppe unter Mr. Gerald Lawrence.
Preußische Jahrbücher. Bd. 138. 1910. S. 530—35.

Comedy of Errors

†5823 Conrad, Hermann: Shakespeare's «Komödie der Irrungen» in den Kammerspielen des Deutschen Theaters [zu Berlin].
Preußische Jahrbücher. Bd. 142. 1910. S. 355—62.

Coriolanus

5824 Shakespeare, W.: «Coriolan». Ein Trauerspiel. Übersetzung von Jakob Michael Reinhold Lenz.
In: Lenz, Gesammelte Schriften. Hrsg. von Franz Blei. Bd. 3. München und Leipzig: G. Müller 1910.

Hamlet

5825 Brausewetter, Artur: Das Problem des Menschen, am Hamlet gemessen.
Hamburgischer Korrespondent. Zeitung für Literatur 1910. Nr. 26.

†5826 Conrad, Hermann: Shakespeares Hamlet im Deutschen Theater.
Preußische Jahrbücher. Bd. 138. 1910. S. 346—50.

†5827 Deckner, Elise: Die beiden ersten Hamlet-Quartos. Berlin: E. Felber 1909. (48 S.)
= Normannia. Germanisch-Romanische Bücherei. Bd. 4.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. XXI. 1910. S. 332—35. (Phil. Aronstein.) — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 305—06. (Max Förster.) —

†5828 Döring, A.: Hamlet der Bluträcher.
Das freie Wort. (Frankfurt a/M.) 2. Juni-Heft 1910. S. 225—230.

†5829 Evans, Marshall Blakemore: Der bestrafte Brudermord, sein Verhältnis zu Shakespeares «Hamlet». Hamburg und Leipzig: L. Voß 1910. (145 S.)
= Theatergeschichtliche Forschungen. H. 19.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 47. Sp. 2979—80.

5830 Gallenkamp, W.: Hamlet — ein sexuelles Problem.
Die Umschau (Frankfurt a. M.) 1910. H. 11. — Referat über einen im «American Journal of Psychology» erschienenen Aufsatz von E. Jones. Dazu A. Friedländer, ebda. H. 15.

†5831 Huch, Fr.: Hamlet im Théâtre Français.
Süddeutsche Monatshefte. 1910. Februar. S. 211—16.

†5832 Kahn, Harry: Der neue Hamlet.
Die Schaubühne. VI. Jahrg. 1910. S. 1235—1236. (Aufführung im Deutschen Theater zu Berlin.)

†5833 Lotz, Hanns: Das Alter Hamlets.
Der neue Weg (Berlin). 39. Jahrg. 1910. Literarischer Teil. S. 200—01.

†5834 Schaumberg, Georg: Hamlet in München.
Bühne und Welt. 12. Jahrg. 1910. S. 725—32.

†5835 Strindberg, August: «Hamlet» I—III. (Aus der schwedischen Handschrift übertr. von Emil Schering.)
Der neue Weg (Berlin). 39. Jahrg. 1910. Literarischer Teil S. 139—42, 151—57, 167—71.

†5836 Weilen, A. von: Der Dresdner «Hamlet».
Bühne und Welt. 12. Jahrg. 1910. S. 337—44.

5837 Wieland, Fr. Jos.: Hamlet, der tiefe Denker aus Shakespeare's verklärtem, reinem Geiste. Eine philosophische Studie zur gerechten Würdigung zweier Vielverkannter, des Dichters und seines Schauspielers Rätselgestalt. Kempten: F. Huber, 1910. (IX, 129 S.)

5838 Winds, A.: «Hamlet» in Wien.
Österreichische Rundschau. Bd. 23. 1910. H. 6.

Henry IV

†5839 Wesemüller, A.: Ein Prinzip Shakespeare'scher Dramatik. Dargelegt an der Fallstaffkomödie in «Heinrich dem Vierten».
Xenien (Leipzig). 1910. S. 286—291.

†5840 Wrage, W.: Englische Bühnenbearbeitungen von Shakespeares King Henry IV. Part I.
Diss. phil. Rostock 1910. (X, 78 S.)

John

5841 Leonhardt, F.: Shakespeares «König Johann».
Hamburgischer Correspondent. Beilage: Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft. 1910. No. 6 vom 20. März 1910.

Julius Caesar

5842 Shakespeare: «Julius Caesar». A Tragedy. Für den Schulgebrauch erklärt von Emil Penner. 3. verb. Aufl. Leipzig: Renger 1910 (XXVI, 99 S.)
= Schulbibliothek, französische und englische. Reihe B. Bd. 15.

†**5843** Conrad, Hermann: Wie ist der Charakter Caesars auf der Bühne darzustellen?
Die Deutsche Bühne (Berlin). 2. Jahrg. 1910. S. 187—90.

†**5844** Jhering, Herbert: Julius Caesar.
Die Schaubühne. Jg. 6. Bd. 1. 1910. S. 75 f.

Lear

5845 Lütgenau, Franz: Die Philosophie der Lear-Tragödie.
In: Xenien-Almanach für das Jahr 1911. Leipzig: Xenien-Verlag 1910.

†**5846** Wennig, E.: König Lear. Kritische Studie.
Geraisches Tageblatt. 13.—20. Januar 1910.

Macbeth

5847 Shakespeare, William: «Macbeth». Hrsg. von Th. Mass. Bamberg: Buchner 1910. (140 S.)
Meisterwerke, englische, erläutert vornehmlich vom ästhetischen Standpunkt. 1.

5848 Shakespeare, William: «Macbeth». Ein Trauerspiel. Paderborn: F. Schöningh 1910. (82 S.)
Textausgaben alter und neuer Schriftsteller. Hrsg. von Funke und Schmitz-Mancy. 57.

†**5849** Fernow, H. und J. Hoops: Shakespeares «Macbeth» I, 7, 45—54.
Englische Studien Bd. 42. 1910. S. 309—15.

†**5850** Günther, Peter: Macbeth.
Die Schaubühne. (Berlin). Jg. 6. Bd. 1. 1910. S. 101 f. — [Aufführung des Berliner Theaters.]

5851 Knortz, K.: Macbeth. Eine Shakespeare-Studie. Essen: Literatur-Verlag 1911 (vielm. 1910). (44 S.)

†**5852** Landsberg, Hans: Zur Bühnengeschichte des «Macbeth».
Vossische Zeitung. Sonntagsbeilage. 1910. Nr. 10. S. 79—80. (= Die deutsche Bühne (Berlin). 2. Jahrg. 1910. S. 20—21.)

†**5853** Maeterlinck, Maurice: Macbeth.
«März» (München). Bd. IV. 1910. H. 12. S. 473—81. (Vorrede zu einer französischen Macbeth-Übersetzung.)

Merchant of Venice

5854 Shakespeare, William: «The Merchant of Venice». A Comedy. Adapted for the Use of schools and with a full English Commentary supplemented by German Equivalents by Dr. Rich. Kahle. Leipzig: Roßberg 1910. (84, 62 S. m. Bildnis.)
= Reformbibliothek, Neusprachliche. Bd. 25.

†**5855** Kayssler, Friedrich: Shylock ein Jude?
In: Kayssler, Schauspielernotizen. 1. Folge. Berlin-Westend: Reiss (1910). S. 23.

†**5856** Vogt, Karl: Shylock als Rolle.
Der neue Weg (Berlin). 39. Jahrg. 1910. Literarischer Teil. S. 226—29.

Midsummer Night's Dream

5857 Shakespeare, William: «Ein Sommernachtstraum». Lustspiel. Nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung für die Bühne eingerichtet von Ludwig Weber. Einrichtung mit sämtlichen Regiehinweisen auf die Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig: Ph. Reclam (1910.) (79 S.)
= Bühnen-Shakespeare Bd. 22.
(Universal-Bibliothek Nr. 5159).

†5858 Schur, Ernst: «Sommernachtstraum». (Aufführung im Freien in der Villa Muthesius zu Nikolassee bei Berlin.)
Der neue Weg (Berlin). 39. Jahrg. 1910. Literarischer Teil. S. 353—55.

Othello

†5859 Conrad, Hermann: Shakespeares «Othello» im Rose-Theater [zu Berlin].
Preußische Jahrbücher. Bd. 142. 1910. S. 159—162.

†5860 J(acobsohn), S(iegfried): Bassermanns Othello.
Die Schaubühne. VI. Jahrg. 1910. S. 1318—20.

†5861 Kahn, Harry: Othello.
Die Schaubühne. VI. Jahrg. 1910. S. 1293—95.

Richard II.

†5862 Allwardt, W.: Die englischen Bühnenbearbeitungen von Shakespeare's King Richard the Second.
Diss. phil. Rostock 1910. (131 S.)

†5863 Conrad, Herm.: Kainz als Richard II. im Kgl. Schauspielhause.
Preußische Jahrbücher. Bd. 138. 1910. S. 527—30.

Richard III.

†5864 Bleibtreu, Karl: Shakespeares «Richard III.»
Der neue Weg. (Berlin.) 39. Jahrg. 1910. Literarischer Teil. S. 383—89.

†5865 Bleibtreu, Karl: Die Umarbeitung von «Richard III.»
Der neue Weg (Berlin) 39. Jahrg. 1910. Literarischer Teil. S. 633—37.

†5866 Bleibtreu, Karl: Verdeutschung von «Richard III.»
Der neue Weg. (Berlin.) 39. Jahrg. 1910. Literarischer Teil. S. 395—400.

†5867 Friedell, Egon: Richard der Dritte.
Die Schaubühne (Berlin). Jg. 6. Bd. 1. 1910. S. 691—94.

Romeo and Julia

†5868 Shakespeare, W.: Romeo und Julia. Übersetzt von A. W. von Schlegel, überarbeitet und mit einer Einleitung versehen von Max J. Wolff. Leipzig: C. F. Amelang 1910. (145 S.)
Amelangs Taschen-Bibliothek.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 125. 1910. S. 249.

Taming of the Shrew

†5869 J[acobsohn], S.: Lindaus Shakespeare.
Die Schaubühne. Jg. 6. Bd. 1. S. 298 f. [«Der Widerspenstigen Zähmung». — Berliner Kgl. Schauspielhaus.]

†5870 M(ahn), P(aul): Von Sudermann, Hauptmann und Shakespeare.
Die Grenzboten. Berlin. Jg. 69. 1910. Nr 2. S. 91—95. — Im Anschluß an «Der Widerspenstigen Zähmung» im Deutschen Theater zu Berlin.

Titus Andronicus

†5871 Schlaf, Johannes: «Titus Andronicus».
Die Deutsche Bühne (Berlin). 2. Jahrg. 1910. S. 205—07.

Two Gentlemen of Verona

†5872 Bründel, H. F.: «Shakespeares Two Gentlemen of Verona» in englischer Bühnenbearbeitung.
Diss. phil. Rostock 1909. (74 S.)

Winter's Tale

5873 Shakespeare, William: The Winters Tale. With Introduction and Notes by William Henry Hudson. Frankfurt a. M.: Diesterweg 1910. (XLIX, 238 S.)
Diesterwegs neusprachliche Reformausgaben, hrsg. v. Max Friedr. Mann. (The Elizabethan Shakespeare 4.) — Vgl. 5175[46].

†5874 Perott, Joseph de: Parallelen zu den geographischen Schnitzern im «Wintermärchen».
Englische Studien. Bd. 43. 1910. S. 149.

c. Nicht dramatische Werke

[in Original und Übersetzung]

Nebst den dazu gehörigen Erläuterungen

5875 Shakespeares Sonnets. Leipzig: Rowohlt 1910. (83 S.)

†**5876** Badt, B.: Erlebnis und Dichtung in Shakespeares Sonetten.
Berliner Tageblatt. 10. 1. 1910.

5877 Baltzer, A.: Die schönsten Sonette von W. Shakespeare. Übersetzt und erläutert. Wismar: Bartholdi 1910. (49 S.)
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 217. (A. B(randl.)

5878 Brie, Fr. Zwei neue Verdeutschungen der Shakespeare'schen Sonette.
Tägliche Rundschau (Berlin). 23. 4. 1910.

†**5879** Groos, Karl und Netto, Ilse: Psychologisch-statistische Untersuchungen über die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeares lyrischen und epischen Dichtungen.
Englische Studien. Bd. 43. 1910. S. 27—51.

†**5880** Gundolf, F.: Shakespeares Sonette.
Zukunft. 1910. Nr. 41. S. 65—68.

†**5881** Puttkamer, Alberta v.: Zwei Shakespeare-Sonette.
Velhagen und Klasings Monatshefte. Bd. 24, 1. 1910. S. 337.

†**5882** Vallentin, Berthold: Shakespeares Sonette und ihre Umdichtung durch Stefan George.
Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 5. 1910. S. 265—69.

---

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

---

e. Shakespeareana

†**5883** Abramczyk, Roland: Herders Anteil an Schlegels Shakespeare-Übersetzung.
Vossische Zeitung. Sonntagsbeilage. 1910. No. 17. S. 135—36.

†**5884** Andrews, E. A.: A Short History of English Literature including a Sketch of American Literature. Leipzig: B. G. Teubner 1910. (160 S.)
Shakespeare S. 30, 34.

†**5885** Aronstein, Philipp: Die öffentlichen Gewalten und das Theater im Zeitalter Shakespeares.
Vossische Zeitung (Berlin) 1909. Sonntags-Beilage Nr. 52.

†**5886** Aronstein, Philipp: Die Organisation des englischen Schauspiels im Zeitalter Shakespeares (I. II.)
Germanisch-Romanische Monatsschrift. Jg. 2. 1910. S. 165—175, 216—31.

†**5887** Bab, Julius: Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler. Bd. 1. Vor Lessing. Berlin: Oesterheld & Co. 1910. (117 S.)
Vierter Vortrag: Shakespeare. S. 63—82.

†**5888** Bab, Julius: Der erneute Shakespeare.
Die Schaubühne (Berlin). Jg. 6. Bd. 1. 1910. S. 191—94, 219—21. [Gundolf's Übertragung.]

†**5889** Ballein, Joh.: Jeremy Collier's Angriff auf die englische Bühne. Ein Beitrag zur Geschichte des englischen Dramas. Marburg: Elwert 1910. (VIII, 251 S.)
Kapitel I: Der Streit um die Bühne bis zum Schluß der Theater 1642.

†**5890** Ballweg, Oskar: Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares. Heidelberg: C. Winter 1909. (V, 120 S.)
Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Hrsg. von W. Wetz. Bd. I. H. 3. S. 1—34 auch Diss. phil. Froiburg i. Br.

5891 Bayer, József: Shakespeare drámái hazánkban. Shakespeares Dramen in unserer Heimat.) Budapest: Kisfaludy-Társaság 1909. (475, 385 S.)
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Jg. 9. 1910. S. 183—86. (Max Kaluza).

†**5892** Bazardjian, Raphael: Kritik über das Ibsensche Theater. Sophokles — Shakespeare — Ibsen. Kritik über Ibsen als Prophet von Dr. Eugen Heinrich Schmitt. Leipzig: Fock 1910. (219 S.)

5893 Berger, Alfred Freiherr von: Meine hamburgische Dramaturgie. Wien: Christoph Reißers Söhne 1910. (VIII, 315 S.)
Rez.: Das literarische Echo. 13. Jahrg. 1910/11. H. 6. Sp. 415—18. (Carl Müller-Rastatt.)

†**5894** Blaese, Berthold: Die Stimmungsszenen in Shakespeares Tragödien. Berlin: E. Ebering 1910. (111 S.)
Diss. phil. Greifswald 1910.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 125. 1910. S. 430.

†**5895** Bleibtreu, Karl: Die Shakespeare-Rutland-Theorie.
Die Deutsche Bühne. (Berlin.) 2. Jahrg. 1910. S. 240—44.

†**5896** Böhtlingk, Arthur: Schiller und Shakespeare. Leipzig: F. Eckardt 1910. (XIX, 457 S.)
Shakespeare und unsere Klassiker. Bd. 3.

†**5897** Böhtlingk, Arthur: Shakespeare und unsere Klassiker. Leipzig: F. Eckardt 1910. (XIX, 457 S.)
Bd. 3: Schiller and Shakespeare.

†**5898** Bormann, Edwin: Fawconbridge und Dr. J. W. Geethe. Ein literar. Essay über anonyme Titelblätter. Mit 2 Faks.-Tafeln. Leipzig: Selbstverlag 1910. (11 S.)

†**5899** Bormann, E. Das Shakespeare-Geheimnis und seine einfachste Lösung.
Chemnitzer Tageblatt. 10. Juli 1910. (Derselbe Aufsatz: Dresdner Nachrichten v. 10. August.)

†**5900** Brandl, Leopold: Neue Ergebnisse der Shakespeareforschung.
Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Bd. 61. H. 7. S. 577—84. — Kritik der Urkundenfunde von Ch. W. Wallace. Warnt vor Überschätzung.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 38. Sp. 2407. — Auch als Separat-Abdruck (Wien: Karl Gerolds Sohn) erschienen.

†**5901** Brereton, J. Le Gay: Notes on some Plays of Beaumont and Fletcher.
Englische Studien. Bd. 43. 1910. S. 52—66.

†**5902** Brie, Friedrich: Lyly and Greene.
Englische Studien. Bd. 42. 1910. S. 217—22.

†**5903** Busse, B.: Das Drama. I. Von der Antike zum französischen Klassizismus. Leipzig: Teubner 1910. (136 S.)
= Aus Natur und Geisteswelt. Bdch. 287. VI.: Das elisabethanische Drama.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 255—56 (Christian Gaehde).

†**5904** Butler, Charles: English Grammar (1634). Hrsg. von A. Eichler. Halle: Niemeyer 1910. (XIX, XV, 134 S.)
= Neudrucke frühenglischer Grammatiken, hrsg. v. R. Brotanek. Bd. 4, 1.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung 1910. Nr. 43. Sp. 2724—25 (A. Schröer).

†**5905** Conrad, H.: Neue Entdeckungen zu Shakespeares Leben.
Preußische Jahrbücher. Bd. 141. 1910. August. S. 325—44.

†**5906** Cunliffe, J. W.: The Masque in Shakespere's Plays.
Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 125. 1910. S. 71—82.

†**5907** Drews, Arthur: Shakespeare und unsere Klassiker.
Preußische Jahrbücher. Bd. 139. 1910. S. 537—46. — Im Anschluß an Böhtlingk, Shakespeare und unsere Klassiker.

†**5908** Druve, Hermann: Der absolute Infinitiv in den Dramen der Vorgänger Shakespeares. Kiel: H. Fiencke. 1910. (98 S.)
Diss. phil. Kiel.

†**5909** Eckhardt, Eduard: Volksaberglaube bei Shakespeare.
Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 24. 1910. S. 229—45.

†**5910** Engel, Eduard: Was wissen wir von Shakespeare?
Arena (Berlin). 1909/10. H. 7. S. 139—44.

†**5911** Engel, Eduard: Wer hat die Dramen Shakespeares geschrieben?
Xenien (Leipzig). Jg. 3. 1910. S. 257—64, 321—28.

†**5912** Eulenberg, Herbert: Schattenbilder. Berlin: Bruno Cassirer. 1910. (XXIV, 315 S.)
S. 164—69: William Shakespeare.

†**5913** Fest, Jos.: Hie Bacon! Ein Beitrag zur Bacon-Shakespeare-Frage. Nürnberg: Koch 1911 [vielm. 1910]. (VII, 188 S.)

†5914 Fränkel, Ludwig: Wie man heute Shakespeare hüben und drüben ehrt.
Nord und Süd (Berlin). 1910. März. Heft 1. S. 388—98.

†5915 Frerking, Johann: Zwei Shakespeareparodien in Tiecks «Verkehrter Welt».
Euphorion. Bd. 17. 1910. H. 2. S. 355—56.

†5916 Friedrich, Paul: Shakespeare und die Neuromantik.
Der Tag (Berlin). 1910, 16 Januar. Nr. 13.

5917 Gregori, Ferdinand: Glossen zu einer Shakespeare-Biographie.
Österreichische Rundschau. Bd. XXIII. 1910. H. 5. (Im Anschluß an Wolffs Biographie.)

†5918 Gall, Erwin: Richard Niccols als Ergänzer und Herausgeber des «Mirror for Magistrates». Seine Quellen und seine Änderungen. Straßburg: Du Mont-Schauberg 1910. (X, 143 S.)
Diss. phil. Straßburg.

5919 Hamann, Alb.: A short Sketch of the History of the English Drama from the Accession of James I. to the Closing of the Theatres, 1603—1642. Berlin: L. Oehmigke 1910. (58 S.)

†5920 Hecht, Hans: Shakespeare und die deutsche Bühne der Gegenwart. I. II.
Germanisch-Romanische Monatsschrift. Jg. 2. 1910. S. 288—99, 348—57. — Vgl. Basler Nachrichten vom 2. Febr. 1910.

†5921 Holzer, G.: Die Genesis der Shakespeare-Bacon-Frage. Vortrag. Heidelberg: Weiß 1910. (27 S.)

5922 Holzer, G.: Zur Lösung des Shakespeare-Rätsels.
Deutsche Tageszeitung 1910. Sonntagsbeilage Nr. 3. — Gegen Ludw. Fränkels Aufsatz, Aus der Shakesp.-Literatur 5496[16]. Dagegen Fränkel in der Deutschen Tageszeitung 1910. Nr. 46.

†5923 Holzer, Gustav: Mark Twain und Shakespeare. Heidelberg: Pfeffer [1909]. (8 S.)
Aus «Heidelberger Tageblatt» [26. Juni 1909].

†5924 Holzer, G.: Wer war Shakespeare??? Ein Weckruf. Heidelberg: Weiß 1910. (34 S.)
Inhalt: 1. Unsere Not. — 2. Entdeckungen des Professors Ch. W. Wallace aus Nebraska. — 3 Die naturwissenschaftliche Methode. — 4. The «Man» Shakespeare. — 5. G. G. Greenwoods Urteil über die letzte Entdeckung des Herrn Dr. Wallace (Nachtrag).

†5925 Hübschmann, Oscar: Textkritische Untersuchungen zu More's «Geschichte Richards III.» I. II.
Anglia. Bd. 33. Neue Folge Bd. 21. 1910. S. 289—331; 405—439.

5926 Jacobi, G. A.: Die Frauengestalten der Beaumont-Fletcherschen Dramen. 1909. (99 S.)
Diss. phil. Halle.

†5927 Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, hrsg. von Alois Brandl und Max Förster. 46. Jahrgang. Mit 4 Bildern. Berlin-Schöneberg: Langenscheidt 1910. (XXXII, 427 S.)
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 569—71 (H. Jantzen). — Vossische Zeitung (Berlin). 22. 9. 1910 (O. Francke).

†5928 Intze, O: Nicholas Rowe. Poems 1712. Shakespeare 1709. Lucans «Pharsalia» 1718. (Heidelberg: Karl Groos Nachf. 1910.) (VI, 268 S.)

†5929 Jonson, Ben: Volpone. Mit Initialen, einem Titelblatt und Deckel von Aubrey Beardsley. Autorisierte deutsche Ausgabe von Margarete Mauthner. Berlin: Bruno Cassirer 1910. (XXI, 163 S.)

†5930 Kaluza, Max: Englische Metrik in historischer Entwicklung. Berlin: Felber 1909. (VII, 284 S.)
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 273—77 (Herm. Conrad).

†5931 Kellner, L.: Shakespeare und Montaigne.
Deutsche Rundschau. Jg. 36. 1910. H. 7. S. 140—53. — Im Anschluß an Robertson, Montaigne und Shakespeare

5932 Kellner, Leon: Shakespeare am Scheideweg.
Neues Wiener Tagblatt 1910. Nr. 12. (Shakespeare unter dem Einfluß Montaignes).

†5933 Kettler, F.: Lateinische Zitate in den Dramen namhafter Zeitgenossen Shakespeares. 1909. (XVI, 120 S.)
Diss. phil. Straßburg.

†5934 Kluge, Friedrich: Bunte Blätter. Kulturgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. 2. Aufl. Freiburg (Baden): Bielefeld 1910. (213 S.)
S. 175—93: Über die Sprache Shakespeares.

†5935 Koeppel, Emil: Deutsche Strömungen in der englischen Literatur. Kaisergeburtstagsrede. Straßburg, Heitz 1910. (26 S.)
Shakespeare: S. 5.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Jg. 9. 1910. S. 188 (H. Jantzen).

5936 Kohut, Adolph: Bismarck und Shakespeare.
Pester Lloyd 1910. Nr. 309.

†5937 Kühn, Walter: Shakespeares Tragödien auf dem deutschen Theater im 18. Jahrhundert. Theaterbearbeitungen und Kritiken. München: Hans Sachs-Verlag 1910. (45 S.)
Diss. phil.

†5938 Lewinsky, Josef: Kleine Schriften dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts. Nach seinem Tode gesammelt und herausgegeben von Olga Lewinsky. Mit einem Porträt Josef Lewinskys. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1910. (200 S.)
= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 14.
Shakespeare: S. 41—43, 69, 72—74, 76, 77, 79, 81, 82, 85, 89, 95, 97, 119, 120.

†5939 Ludwig, Otto: Über Schiller, Shakespeare und Goethe.
Die Schaubühne (Berlin). Jahrg 6. Nr. 28/29. 14. 7. 1910. S. 716—24. [Nach einem Gespräch Otto Ludwigs mit Josef Lewinsky.]

†5940 Lüder, A.: Shakespeare in den oberen Klassen des Realgymnasiums.
Die Neueren Sprachen. Bd. 18. 1910. H. 3. S. 129—44.

†5941 Lütgenau, F.: Wann hat Shakespeare seine sogenannten «reifen» Lustspiele verfaßt?
Dortmundisches Magazin 1910. H. 14. S. 131.

†5942 Magyar Shakespeare-Tár. A Vallás-és közoktatásügyi M. Kir Minister tamogatásával kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-bizottsága. Szerkeszti Bayer József. Budapest: Kilian Frigyes Utóda Bizománya. III. Kötet 1910.
1. füzet: Ertekezések: Ferenczi Zoltán: Shakespeare és Petöfi. — Gulyás Pál: Voltaire és Shakespeare. (Első Közl.) — Shakespeare a magyar szinpadon: A Nemzeti Szinház Shakespeare-müsora (1837—67). [Összeállította Péchy Gyula.] — Irodalom: Walter Raleigh Shakespeare-je magyarul. B. L. — Swinburne utolsó könyve. Szántó Kalmántol. — M. J. Wolff: Shakespeare. Wéber Arthur-tol. — Vegyesek: Shakespeare mint szinházbérlö és részvényes. B. L. — A legeslegujabb baconista. bl. — A párizsi Shakespeare bizottság felolvasásai és a Shakespeare-szinház franczia társulatának elöadásai. mt. — Hivatalos közlemények: A Shakespeare-Bizottsag üleseinek jegyzökönyvei 1909 szept.—decz.
2. füzet: Berzeviczy, Albert: Shakespeare II. Rikhardja. — Gulyás Pal: Voltaire és Shakespeare II. (Befejezö-rész. — Tolnai Vilmos: Shakespeare magyar szonett-fordításainak történetéhez. — B. J.: Az Imogen-történetnek egy magyar feldolgozása. — Shakespeare a magyar szinpadon: A Nemzeti Szinház Shakespeare-müsora 1837-töl 1867-ig. (Folytatás). Összeállította: Péchy Gyula. — Irodalom: Legújabb Shakespeare-leb-tek. Solymossy Sándor-tol. — Vegyesek: Döbrentei Macbeth-fordításárol Wéber Arthur. — Az «A hogy tetszik» nek a franczia Shakespeare-bi-zottság rendezte elöadása. mt. — Hobby-horse. Kropf Lajos-tól. — Nine-men's Morris. Kropf Lajos-tól. Hivatalos közlemények: A Shakespeare-bizottságtól rendezett felolvasások és a «Vihar» elöadasa. — A magyar Shakespeare-irodalom az 1909. évben. Összeállította: Hellebrant Árpád. —
3. füzet: Katona Lajos (†): Shakespeare Cymbelineje. — Radó Antal: A nevek Shakespearenél. — Yolland Arthur: Shakespeare és a Biblia. — Nekrolog: Katona Lajos. B. J. Shakespeare a magyar szinpadon: A Nemzeti Szinház Shakespeare-müsora 1837-töl 1867-ig. Összeállította: Péchy Gyula. — Irodalom: Macbeth Maeterlinck fordításában. Bodrogi Lajos — Vegyesek: Még néhány szó a hobby-horse-rol. Solymossy S. — Lörinczi (Lehr) Zsigmond levelezése Szász Károlyival és György Vilmossal a sonettek fordítása ügyében. vf. — Nine-men's Morris. — Shakespeare körül. —
4. füzet: Ertekezések: Hegedüs Istvan Brooke és Shakespeare, Romeo és Juliája. — Moravcsik Géza: Shakespeare és a Zene. — Bánóczi László: Shakespeare a mai szinpadon. — Shakespeare a magyar szinpadon: A Nemzeti Szinház Shakespeare-müsora 1837—67. (Befejezö közlémeny.) Összeállította Péchy Gyula. — Irodalom: A shakespearei-szinpad (V. E. Albright: The Shakesperian Stage). Bodrogi Lajostól. — Vegycsek: 1. Shakespeare mirolunk, Kropf Lajostol. — 2. Potlek e czikkhez, Kropf Lajostol. — 3. Meg valami a Shakespeare mirolunk cz. czikkekhez. B. Hobby-horse. B. L. — Hobby-horse: Kropf Lajostol.

†5943 Meinck, Carl: Über das örtliche und zeitliche Kolorit in Shakespeares Römerdramen und Ben Jonsons «Catiline». Halle: M. Niemeyer 1910. (XI, 75 S.)
Studien zur englischen Philologie. Hrsg. von Lorenz Morsbach. H. 38.

Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 48. Sp. 3046—48 (W. Franz). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 264—66 (W. Keller). — Selbstanz.: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. 2. 1910. S. 428.

5944 Melamed, Samuel Max: William Shakespeare als Sozialphilosoph.
Frankfurter Zeitung. 1910. Nr. 256.

†**5945** Meyerfeld, Max: Shakespeare-Nachdichtungen.
Das literarische Echo (Berlin). Jg. 12. 1. Sept. 1910. H. 23. Sp. 1657—66. — Bespricht: Gundolf, Sh. in deutscher Sprache. Bd. 1—4. — Stefan George, Sh.s Sonnette. — Ed. Saenger, Sh.s Sonette.

†**5946** Müller, C.: Zur Geschichte der Hirtenspiele in den Entertainments der Königin Elisabeth und König Jakobs I. (1573—1625).
Germanisch-romanische Monatsschrift. Jg. 2. 1910. S. 456—83.

†**5947** Näcke, P.: Zur Shakespeare-Bacon-Frage.
Neuland des Wissens (Leipzig). Jg. 1. 1910. Nr. 22. S. 735—41.

†**5948** Neuendorff, B.: Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares nach den Bühnenanweisungen. Berlin: Duncker 1910. (VIII, 230 S.)
= Forschungen, literarhistorische. Hsg. von Josef Schick und M. v. Waldberg. H. 43.

†**5949** Polgar, Alfred: Reinhardt in Wien. 4. 5. «Hamlet». «Was Ihr wollt».
Die Schaubühne (Berlin). Jg. 6. Bd. 1. 1910. S. 642—45. 688—89.

†**5950** Price, Hereward T(himbleby): A History of Ablaut in Class I of the Strong Verbs from Caxton to the End of the Elizabethan Period. Halle a. S.: Karras 1910. (XV, 36 S.)
Diss. phil. Bonn.

†**5951** Price, H. T.: A History of Ablaut in the Strong Verbs from Caxton to the End of the Elizabethan Period. Bonn: Hanstein 1910. (XVI, 200 S.)
Bonner Studien zur englischen Philologie. Hrsg. von K. D. Bülbring. H. 3.

†**5952** Richter, C. A.: Beiträge zum Bekanntwerden Shakespeares in Deutschland. II. Teil. Breslau (1910): Grass, Barth & Comp. (31 S.)
Wissenschaftliche Beilage zum Jahresberichte 1909/10 des Gymnasiums und Realgymnasiums zum heiligen Geist zu Breslau. I. Teil vgl. 5535[46]

†**5953** Richter, Helene: Shakespeare, der Naturalist des Übernatürlichen.
Englische Studien Bd. 42. 1910. S. 363—380.

†**5954** Röhmer, Richard: Priestergestalten im englischen Drama bis zu Shakespeare. (Berlin: Mayer & Müller 1909). (XII, 50 S.)
Diss. phil. Berlin. — Einleitung: Die außerdramatische Literatur bis zu Chaucer. Abschnitt I: Der Geistliche im Drama vor der Reformation. Erstes Kapitel: Die Misterien. Zweites Kapitel: Die Mirakelspiele. Drittes Kapitel: Die Moralitäten.

†**5955** Rohde, Richard: Das englische Faustbuch und Marlowes Tragödie. Halle a. S.: Niemeyer 1910. (VIII, 61 S.)
= Studien zur englischen Philologie. Hrsg. von Lorenz Morsbach. H. XLIII.

†**5956** Sarrazin, G.: Zur Biographie und Charakteristik von George Peele.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 65—72.

†**5957** Sarrazin, Gregor: Shakespeare als Zeuge in einem Zivilprozeß.
Die Gegenwart. (Berlin.) Bd. 39. 1910. S. 247—48.

†**5958** Schacht, Roland: Die Entwicklung der Tragödie in Theorie und Praxis von Gottsched bis Lessing.
Diss. phil. München 1910. (84 S.) Shakespeare-Lessing S. 58. 63 f., 69 ff.

†**5959** Schaukal, Richard: Das stolze Volk der Übersetzer.
Die Gegenwart. Jg. XXXIX. 1910. H. 22. — Zur deutschen Shakespeareübersetzung.

†**5960** Scherm, Christof Wilhelm: Englische Hofmaskeraden bis 1550.
Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. 9. 1909. S. 406—27.

†**5961** Schmid, Ernst: Thomas Mays's Tragedy of Julia Agrippina, Empresse of Rome. Löwen: Verlag der «Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas». 1910. (85 S.)
Diss. phil. Straßburg.

5962 Schmidt, Karl Eugen: Shakespeare und die Franzosen.
Die Zeit (Wien) 1910. Nr. 2768.

†**5963** Schneider, Karl: Ist die Shakespeare-Frage gelöst?
Hamburger Nachrichten. Zeitschrift für Wissensch., Literatur und Kunst 1910. 21. u. 31. Juli. Nr. 30, 31.

†**5964** Schneider, Karl: Neues Zeugnis für Rutland-Shakespeare.
Hamburger Nachrichten. 9. Oktober 1910.

†5965 Schücking, L. L.: Neuere Shakespeare-Bücher.
Süddeutsche Monatshefte 1910. April. S. 547—552. [Über Alvor, Der heutige Stand der Sh.-Frage. — Presber, Also sprach Sh. — Tolstoi, Sh. — Goll, Verbrecher bei Sh. — Wolff, Sh.]

†5966 Schulze, Konrad: Die Satiren Halls, ihre Abhängigkeit von den altrömischen Satirikern und ihre Realbeziehungen auf die Shakespeare-Zeit. (VI, 55 S.)
Diss. phil. Berlin 1910.

†5967 Schulze, Konrad: Die Satiren Hall's, ihre Abhängigkeit von den altrömischen Satirikern und ihre Realbeziehungen auf die Shakespeare-Zeit. Berlin: Mayer & Müller 1910. (XIII, 280 S.)
Palaestra 106.

5968 Schumann, Paul: Shakespeare-Entdeckungen.
Dresdener Anzeiger 1910. Sonntags-Beilage Nr. 14. (Im Anschluß an Wallace.)

†5969 Shakespeare and the England of Shakespeare. Zum Schulgebrauch hrsg. von F. J. Wershoven, Mit 7 Abbildungen, 3 Grundrissen und 1 Plan von London. 2. verm. u. verb. Aufl. Leipzig: Renger 1911. (IV, 102 S.)
Französische und englische Schulbibliothek. Hrsg. von Otto E. A. Dickmann. Reihe A. Bd. 125.

†5970 Shaw, Bernard: Besser als Shakespeare?
Die Schaubühne. VI. Jahrg. 1910. S. 1036—38, 1066—1070.

5971 Spuren, Auf, Shakespeares.
Neue Züricher Zeitung 1910. Nr. 109—116. (Stratford und die dortige Shakespeare-Feier.)

†5972 Stadler, E.: Wielands Shakespeare. Straßburg: Trübner 1910. (VII, 133 S.)
= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker. H. 107.

†5973 Steinbach, S.: Reinhardts Shakespeare-Auffassung.
Zeit im Bild. Bd. VIII. H. 29.

†5974 Stiefel, A. L.: Zum Einfluß des Erasmus auf die englische Literatur.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 58—64.

†5975 Stopes, Charlotte C.: «The Theatre».
Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 129—131.

†5976 Swinburne, Algernon Charles: Shakespeare. Deutsch von Walter Unus.
Die Schaubühne. Jg. 6. Bd. 1. 1910. S. 565. [Gedicht.]

†5977 Vallentin, B.: Übersetzungskunst der Gegenwart.
Grenzboten. (Berlin). Bd. 69. S. 552—555. — [Im Anschluß an M. J. Wolffs und Stefan Georges Übersetzungen.]

†5978 Vetter, Th.: Shakespeare und das Volk.
Vossische Zeitung 1910. Nr. 191 vom 24. April. (Gekürzter Abdruck des Vortrages bei der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft). Vgl. Frankfurter Zeitung vom 26. April 1910.

†5979 Wallace, C. W.: Neue Dokumente über Shakespeares Leben.
Frankfurter Zeitung. 1910. Nr. 49 und 50 vom 19. und 20. Februar.

5980 Weiser, Carl: A Choice Collection of English Lyrical Songs and Ballads from Shakespeare to Kipling. Leipzig u. Wien: Deuticke (1910). (XII, 180 S.)
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 283—84. (H. Jantzen.)

†5981 Wetz, W.: Zu den Wallace'schen Shakespearefunden.
Frankfurter Zeitung. 25. Februar 1910.

†5982 Weygandt, Wilhelm: Abnorme Charaktere in der dramatischen Literatur. Shakespeare — Goethe — Ibsen — Gerhart Hauptmann. Hamburg und Leipzig: Voß 1910. (172 S.)
Shakespeare S. 9. — König Lear und Edgar S. 12. — Macbeth und seine Gattin S. 23. — Hamlet und Ophelia S. 35.

†5983 Wolff, Emil: Francis Bacon und seine Quellen. I. Band: Bacon und die griechische Philosophie. Berlin: E. Felber 1910. (XXX, 301 S.)
Forschungen, Literarhistorische XL.
Rez.: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 125. 1910. S. 432.

†5984 Wolff, Max J.: Der englische Buchhandel zur Zeit Shakespeares.
Englische Studien. Bd. 42. 1910. S. 223—238.

†5985 Wolff, Max J.: Neue Shakespeare-Kunde.
Das literarische Echo. 12. Jahrg. 1910. Sp. 1370 74. — Rahner, Ophelia 5420“ Lufft, Weltanschauung des Hamlet 5418“. Lütgenau, Sh. als Philosoph 5527“; Evans, Der

bestrafte Brudermord; Wohlrab, ästhet. Erklärung klass. Dramen 5437[46]; Hübner, Vergleich bei Sh. 5092[45]; Oehme, Volksszenen bei Sh. 5114[45]; Kabel, Sage von Heinrich V. 5097[45]; Holzer, K. Fischers Erklärung Bacons 5510[46]

5986 Wolff, Max J.: Literarische Verschollenheiten.
Der Türmer (Stuttgart). Bd. 13. 1910. H. 1. (Wichtig für Shakespeares Komödien).

†**5987** Wülker, R.: Zur sogenannten Shakespeare-Baconfrage.
Die neueren Sprachen. Bd. 18. 1910. S. 1—12.

III. FRANKREICH UND BELGIEN

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

5988 Shakespeare: Oeuvres complètes traduites par Emile Montégut. T. 9. 5e édition. Roméo et Juliette. Hamlet. Othello. Paris: Hachette 1910. (483 S.)

---

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

[Nebst den dazu gehörigen Erläuterungen]

Coriolanus

5989 Shakespeare, W.: Coriolan, tragédie. Traduction pour la scène de Roger Semichon. Paris: Jorel 1910. (170 S.)

5990 Shakespeare, W.: «Coriolan», drama en vingt-neuf scènes. Traduit par Paul Sonnès. Paris: Ollendorff 1910. (VIII, 38 S.)

Hamlet

5991 Legouis, E.: Hamlet de Shakespeare.
Revue des cours et conférences. T. XVIII. 1910. H. 15. 16.

Julius Caesar

5992 Shakespeare: Jules César. Texte anglais publié avec une notice, un argument analytique et des notes en français, par C. Fleming. 14e Edition. Paris: Hachette 1909. (178 S.)

5993 Legouis, E: Shakespeare: «Jules César».
Revue des cours et conférences. T. XVIII. 1910. No. 10.

Lear

5994 Lear, le roi, à Paris en 1783.
Revue germanique. Vol. VI. No. 4. Juli—August 1910.

5995 Legouis, E.: Le Roi Lear de Shakespeare.
Revue des cours et conférences. T. 18. 1910. No. 23.

Macbeth

5996 Shakespeare, W.: Macbeth, tragédie en cinq actes. Texte anglais revu et annoté par M. l'abbé Julien, ancien préfet des études au collège de Notre-Dame, à Valenciennes. 5e édition. Tours et Paris: J. de Gigord 1910. (XIV, 123 S.)

5997 Shakespeare, W.: Macbeth. Drama en cinq actes, en vers; précédé d'un essai sur la traduction par J. L. Lalot. Besançon: J. de Gigord 1909. (294 S.)

5998 Shakespeare, W.: La Tragédie de Macbeth. Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Maurice Maeterlinck. Paris. E. Fasquelle 1910. (XXX, 234 S.)

5999 Legouis, E.: Shakespeare: Macbeth.
Revue des cours et conférences. T. 18. 1910. H. 25.

Measure for Measure

6000 Legouis, E.: Shakespeare: «Mesure pour Mesure».
Revue des cours et conférences. T. XVIII. 1910. No. 7.

Othello

6001 Legouis, E.: Othello de Shakespeare.
Revue des cours et conférences. T. 18. 1910. No. 22.

Troilus and Cressida

6002 Legouis, E.: Troile et Cressida.
Revue des cours et conférences. T. 18. 1910. H. 28. 29.

---

c. Nichtdramatische Werke

[Nichts erschienen]

---

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

---

e. Shakespeareana

†**6003** Baldensperger, F.: Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France.
= Études d'histoire littéraire. Deuxième série. S. 155—216. Paris: Hachette 1910. (216 S.)

†**6004** Crawford, Ch.: A Concordance to the Works of Thomas Kyd. Louvain: A. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. London: D. Nutt 1906—1910. (V, 690 S.)
= Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 15.
Vgl. 4315[43].

†**6005** Eckhardt, Eduard: Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren Englischen Dramas. Tl. I: Die Dialekttypen. Louvain: A. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. London: D. Nutt. 1910. (VII, 159 S.)
= Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 27.

6006 Ernest-Charles, J.: Shakespeare et les poètes français.
L'Opinion (Paris). 24. 7. 1909.

†**6007** Feuillerat, Albert: Le bureau des Menus-Plaisirs (Office of the Revels) et la mise en scène à la cour d'Elizabeth. Louvain: A. Uystpruyst 1910. (88 S.)
Thèse lettres. Paris 1909/10.

†**6008** Feuillerat, Albert: John Lyly. Contribution à l'histoire de la renaissance en Angleterre. Cambridge: University Press 1910. (XII, 661 S.)
Thèse lettres. Paris 1909/10.

†**6009** Fontaines, A: L'œuvre et la passion de William Shakespeare.
Mercure de France. 1910. April 16. S. 586—600.

6010 Garnier, Charles Marie: Shakespeare l'homme.
Revue du Mois. 10 juillet 1910.

6011 Lux, J.: Shakespeare et l'esprit français.
Revue bleue (Revue politique et littéraire). 27 nov. 1910.

†**6012** Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Unter Mitwirkung der Herren F. S. Boas, A. Brandl, R. Brotanek u. a. begründet und hersg. von W. Bang. Louvain: A. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. London: D. Nutt.
Bd. 15. Crawford, Ch.: A Concordance to the Works of Thomas Kyd. (1906—)1910. (V, 690 S.)
Bd. 27. Eckhardt, Ed.: Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren Englischen Dramas. Tl. I: Die Dialekttypen. 1910 (VII, 159 S.)
Bd. 29. Stopes, C. C.: William Hunnis and the Revels of the Chapel Royal. A Study of his Period and the Influences which affected Shakespeare. (1910). (XIV, 362 S.)
Bd. 30. Nathanael Richard's Tragedy of Messalina, the Roman Emperesse. Edited by A. R. Skemp. 1910 (XV, 160 S.)
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. No. 30. Sp. 1894—96 (Fr. Brie).
Vgl. 5580[46]. — 5161[46].

†6013 Moore, G.: Shakespeare et Balzac.
Revue bleue. 1910. Février 26. S. 257—62.

†6014 Richard, Nathanael: Tragedy of Messalina, the Roman Emperesse. Edited by A. R. Skemp. Louvain: A. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. London: D. Nutt. 1910. (XV, 160 S.)
= Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 30.

†6015 Rohan, Duchesse de: Shakespeare en France.
La Revue. 1910. Juli 15. S. 188—94.

†6016 Stopes, C. C.: William Hunnis and the Revels of the Chapel Royal. A Study of his Period and the Influences which affected Shakespeare. Louvain: A. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. London: D. Nutt. 1910. (XIV, 362 S.)
= Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 29.

†6017 Thumm-Kintzel: Manuscrits de Shakespeare.
La Revue. 1910. Juli 15. S. 188—94.

IV. ITALIEN

a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

[Nichts erschienen]

---

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

[in Original und Übersetzung]

Lear

†6018 Shakspere, W.: Re Lear, tradotto e illustrato, col testo a fronte, da Cino Chiarini. Firenze: G. C. Sansoni 1910. (XLVII, 270 S.)

†6019 Shakespeare, Gugl.: Il re Lear: tragedía in cinque atti. Traduzione di C. Rusconi. Roma: O. Garroni 1910. (99 S.)
Biblioteca teatrale economica, No. 27.

Midsummer Night's Dream

†6020 Shakespeare, W.: Il sogno di una notte di mezza estate. Traduzione e note del prof. E. Cianetti. Firenze: La Rinascenza del libro, casa ed. Italiana di A. Quattrini 1910. (85 S.)
Biblioteca popolare dei grandi autori, No. 32.

†6021 Shakespeare, Gugl.: Il sogno di una notte d'estate: dramma in cinque atti. Traduzione di C. Rusconi. Roma: O. Garroni 1910. (59 S.)
Biblioteca teatrale economica, Nr. 24.

Romeo and Julia

†6022 Shakspeare, W.: Giulietta e Romeo: tragedia in cinque atti. Milano: società ed. Sonzogno 1910. (100 S.)
Biblioteca universale, No. 397.

---

c. Nicht dramatische Werke

[Nichts erschienen]

---

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

---

e. Shakespeareana

[Nichts erschienen]

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

Finland

†6023 Setälä, E. N.: Kullervo-Hamlet. Ein sagenvergleichender Versuch. Finnisch-ugrische Forschungen. (Helsingfors.) Bd. 7. 1910. S. 188—264. (Vgl. ebda. Bd. 3. S. 61—97.)

Griechenland

6024 *Σαικσπηρ. Ριχαρδοσ III. Μεταφρασθεισα ὑπὸ Μ. Δαμιρατῆ. Αθήναις·* 1909.

Niederlande

†6025 Schendel, A. van: Shakespeare I. II. III. IV. De Gids. 1910. Februar. S. 259—77; März. S. 474—94; April. S. 1—19; Juli. S. 98—113.

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

[Nichts erschienen]

NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind

(4369) Lodge's «Rosalynde». Being the Original of Shakespeare's «As You Like It». 1907.
Rez.: Journal of English and Germanic Philology. Vol. VIII. 1910. S. 454—56 (Will. Struntz.)

(4464) Baker, G. P.: The Development of Shakespeare as a Dramatic Artist.
Rez.: The Journal of English and Germanic Philology. Vol. IX, No. 1. January 1910. S. 141—45 (A. H. Thorndike).

(4472) Chandler, F. W.: The Literature of Roguery. 1907.
Rez.: Englische Studien. Bd. 42. 1910. S. 115—19 (Wilh. Dibelius)

(4622) Shakespeare, W.: Macbeth erklärt von H. Conrad. 1907.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung 1910. No. 42. Sp. 2667.

(4712) Joachimi-Dege, Marie: Deutsche Shakespeareprobleme . . . 1907.
Rez.: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 42. 1910. S. 501—503 (Rob. Petsch). — Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 24. 1910. S. 336—37 (Anna Brunnemann). — Zeitschrift für deutsches Altertum. Anzeiger. Bd. 34. 1910. S. 73—83 (Alb. Köster).

(4808) Goll, Aug.: Forbrydertyper hos Shakespeare. 1907.
Rez.: Literar. Zentralblatt. 1910. Sp. 130 (H. Gross).

(4812) The Elizabethan Shakespeare. 3. 4. 1908|09.
Rez.: Anzeiger zur Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Bd. 52. 1910. H 3 (Edw. Schröder).

(4824) The Shakespeare Apocrypha. Edited by C. F. Tucker Brooke. 1908.
Rez.: Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 1 (F. W. Moorman).

(4926) Clarke, M. Cowden: Shakespeare Proverbs. 1908.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 313—14 (Max Förster).

(4956) Gildersleeve, V. Cr.: Government Regulation of the Elizabethan Drama. 1908.
Rez.: The Journal of English and Germanic Philology. Vol. IX. 1910. No. 1. S. 121—35 (J. W. Cunliffe).

(4987) Rushton, William L.: Shakespeare and «The Arte of English Poesie». 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 28. Sp. 1767—68 (W. Dibelius).

(4992) Schelling, F. E.: Elizabethan Drama. 1558—1642. 1908.
Rez.: Göttingische Gelehrte Anzeigen. Bd. 172. 1910. S. 150—62 (L. L. Schücking). — The Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 2 (W. W. Greg).

(5024) Lublinski, Samuel: Shakespeares Problem im Hamlet. 1908.
Rez.: Westermanns Monatshefte. Bd. 107. 1910. S. 318.

(5027) Weilen, Alexander von: Hamlet auf der deutschen Bühne. 1908.
Rez.: Literar. Zentralblatt. 1910. Sp. 561—62 (Max Koch).

(5046) Shakespeares «Othello» in Paralleldruck nach der ersten Quarto und ersten Folio mit den Lesarten der zweiten Quarto und einer Einleitung hrsg. von Arnold Schröer. 1909.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 467—68 (H. Jantzen). — Deutsche Literaturzeitung 1910. Nr. 33. Sp 2078—79 (W. Franz). — Museum. Bd. 17. S. 216—17 (B. A. P. van Dam). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. S. 113 (Arnold Sander). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd 46. 1910. S. 300—01 (Max Förster).

(5057) Neubner, Alfred: König Lokrin. 1908.
Rez.: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. 9. 1909. S. 467—68 (Fr. Brie).

(5059) Alberts, Wilhelm: Hebbels Stellung zu Shakespeare. 1908.
Rez : Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Bd. 24 1910. S. 271—72 (R. Böhme).

(5078) Enterlude of Welth and Helth, An. Hrsg. von F. Holthausen. 1908.
Rez.: Englische Studien. Bd. 41. 1910. S. 414—15 (Eilert Ekwall).

(5092) Hübner, Walter: Der Vergleich bei Shakespeare. 1908.
Rez.: Museum. Bd. 17. 1910. S. 334 (W. van der Gaaf).

(5097) Kabel, Paul: Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare. 1908.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 467 (H. Jantzen). — Englische Studien. Bd. 41. 1910. S. 416 (F. Kratz). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 268—69 (George B. Churchill).

(5127) Schücking, L. L.: Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. 1908.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Jg. 9. 1910. S. 186—87 (H. Jantzen). — Neuphilologische Blätter. Jg. 17. 1910. S. 140—45 (Edmund Voigt). — Allg. Literaturblatt. Bd. 18. 1910. S. 623—24 (R. Dyboski).

(5155) Documents relating of the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth. 1908.
Rez.: The Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 4 (F. S. Boas).

(5180) The Old-Spelling Shakespeare. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910 S. 301 (Max Förster).

(5199) Shakespeare, W.: «Hamlet» Ed. Goggin. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1909. S. 304 (Max Förster).

(5200) The Tragicall Historie of Hamlet. (1604. 1623.) [1909.]
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 301 (Max Förster).

(5200a) Shake-speares Sonnets. Tercentenary Edition. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 301—02 (Max Förster).

(5204) Perlmann, S. M.: Eine neue Hamlet-Auffassung. 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 12. Sp. 747—48 (R. Petsch). — Literarisches Zentralblatt. 1910. Sp. 526. — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910 (A. v. Weilen).

(5218) Swinburne, Algernon Charles: Three Plays of Shakespeare. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 261—62 (A. Brandl).

(5219) The Chronicle History of King Leir. Edited by Sidney Lee. 1909.
Rez.: The Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 4 (W. W. Greg). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 306—08 (Max Förster).

(5239) Wood, Alice J. Perry: The Stage History of Shakespeare's «King Richard the Third». 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 278—79 (George B. Churchill).

(5249) The Winters Tale. (The Elizabethan Shakespeare Vol. IV.) (1909.)
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Jg. 9. 1910. S. 566 (H. Jantzen).

(5255) Edwardes, Marian: A Pocket Lexicon and Concordance to the Works of Shakespeare. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 320—21 (Max Förster).

(5256) Albright, Victor E.: The Shakesperian Stage. 1909.
Rez.: Revue critique. N. S. T. 69. 1910. S. 279 (Ch. Bastide). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. S. 105—09 (Gustav Binz). — Literar. Zentralblatt. 1910. Sp. 962—63 (Max J. Wolff). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 291—92 (A. Brandl).

(5269) Booth, William Stone: Some Acrostic Signatures of Francis Bacon. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 316—18 (Max Förster).

(5279) Collections (of the Malone Society). P. II. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 321—22, 328—29 (Max Förster).

(5294) Greg, Walter W.: A Descriptive Catalogue of the Early Editions of the Works of Shakespeare. 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 40. Sp. 2537—38 (W. Franz). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 306 (Max Förster).

(5296) Goll, August: Criminal Types in Shakespeare. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 312 (Max Förster). — Literar. Zentralblatt. 1910. Sp. 130 (H. Gross).

(5297) Greenwood, G. G.: In *re* Shakespeare, Beeching *v.* Greenwood. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 318 (Max Förster).

(5302-03) History, The Cambridge of English Literature. Vol. III, IV. 1909.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. S. 100—05 (Rich. Wülker). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 252—55 (Marie Gothein).

(5311) Johnson, C. F.: Shakespeare and his Critics. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 284—85 (L. L. Schücking).

(5313) Jusserand, J. J.: A Literary History of the English People. Vol. III. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 314—15 (Max Förster).

(5322) Lee, Sidney: The Impersonal Aspect of Shakespeares Art. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 310—11 (Max Förster).

(5326) Shakespeare's Richard II, Julius Caesar, and Macbeth. Ed. by G. S. Gordon. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 305 (Max Förster).

(5337) The Old Wives Tale 1595. [Printed for the Malone Society.]
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. Bd. 330—31 (Max Förster).

(5344) Pollard, Alfred W.: Shakespeare Folios and Quartos. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 269—71 (A. Brandl).

(5348) Robertson, John M.: Montaigne and Shakespeare. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 272—73 (A. Brandl).

(5350) The Shakespeare Allusion Book. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 283—83 (L. L. Schücking).

(5359) Shakespeare's Plutarch. Edited by C. F. Tucker Brooke. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 308—10 (Max Förster).

(5360) Shakespeare-Problem, The. A Paper for Students. By E. A. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 318—19 (Max Förster).

(5363) Sheavyn, Phoebe: The Literary Profession in the Elizabethan Age. 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 41. Sp. 2594—95 (A. Schröer). — Revue critique. 1910. No. 17 (Ch. Bastide). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 285—86 (A. Brandl).

(5372) Swinburne, Algernon Charles: Shakespeare. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 262 (A. Brandl).

(5374) Tannenbaum, S. A.: Was William Shakespeare a Gentleman? 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 260—61 (George B. Churchill).

(5376) Theobald, W.: The Classical Element in the Shakespeare Plays. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 312—13 (Max Förster).

(5384) Twain, Mark: Is Shakespeare dead? 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 258—59 (R. Fischer).

(5385) Wallace, Ch. W.: The Children of the Chapel at Blackfriars. 1908.
Rez.: The Modern Language Review. Vol. V. 1910. No. 2 (E. K. Chambers).

(5392) Wilson's Arte of Rhetorique. 1560. — 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 341—42 (Max Förster).

(5395) Shakespeare in deutscher Sprache. Hrsg., zum Teil neu übers. von Fr. Gundolf. Bd. 1. 2. 1908/09.
Rez.: Zeitschrift für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 5. 1910. S. 111—18 (Erwin Kalischer).

(5396) Wielands gesammelte Schriften. II. Abt. Übersetzungen. 2. Bd. Shakespeares theatralische Werke. 3., 4. u. 5. Tl. Hrsg. von Ernst Stadler. 1909.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 284 (H. Jantzen). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 306 (Max Förster).

(5398) Diesterwegs Neusprachliche Reformausgaben. 8—10. 1909.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 81—82 (H. Jantzen).

(5400) Lang, Friedrich: Shakespeares «Comedy of Errors» in englischer Bühnenbearbeitung. 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 23. Sp. 1457—58 (W. Franz). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. S. 111—12 (Gustav Becker). — Literar. Zentralblatt. 1910. Sp. 593—94 (Max J. Wolff).

(5401) Shakespeare, W.: Coriolanus. Hrsg. von Gustav Krüger. 1909.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. S. 116—19 (Joh. Ellinger).

(5418) Lufft, Herm.: Die Weltanschauung des «Hamlet». 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 36. Sp. 2275—77 (W. Franz).

(5420) Rahner, Rich.: Ophelia in Shakespeares «Hamlet». 1910.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 10. Sp. 615.

(5424) Winds, Adolf: Hamlet auf der deutschen Bühne. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 292—95 (Eug. Kilian).

(5443) Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice». (The Elizabethan Shakespeare). 1909.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. S. 114—15 (Arnold Sander).

(5448) Shakespeare, W.: The Life and Death of «King Richard II.» Hrsg. von Philipp Aronstein. 1909.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. S. 116—19 (Joh. Ellinger).

(5460) Shakespeare-Sonnette. Umdichtung von Stefan George. 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 37. Sp. 2339—41 (A. Eichler). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 266—68 (Marie Gothein).

(5461) Shakespeare, Sonette. Übertragen von Eduard Saenger. 1909.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 284—85 (H. Jantzen). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 216—17 (A. Brandl). — Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. 2. 1910. S. 512 (H. Schröder). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 266—68 (Marie Gothein).

(5470) Bleibtreu, Carl: Die Lösung der Shakespeare-Frage. 2. Aufl. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 319 (Max Förster).

(5474) Böhtlingk, Arthur: Lessing und Shakespeare. 1909.
Rez.: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. 9. 1909. S. 461—64 (Kurt Richter). — Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Jg. 9. 1910. S. 379—82 (H. Jantzen). — Revue critique. N. S. T. 69. 1910. S. 280 (L. Roustan). — Preußische Jahrbücher. Bd. 139. 1910. S. 537—46 (Arth. Drews). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 279—81 (Kurt Jahn).

(5484) Creizenach, Wilhelm: Geschichte des neueren Dramas. 4. Bd. 1909.
Rez.: Allgemeines Literaturblatt. Bd. 18. 1910. S. 684—87 (R. Dyboski). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 256—58 (E. Koeppel).

(5498) Franz, W.: Shakespeare-Grammatik. 2. Aufl. 1909.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Jg. 9. 1910. S. 187—88 (H. Jantzen). — Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 1. Sp. 37—39 (A. Schröer). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 124. 1910. S. 215—16 (A. Brandl). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 319—20 (Max Förster).

(5500) Fuchs, Georg: Die Revolution des Theaters. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 287—90 (R. Fischer).

(5502) Gleichen-Russwurm, Alexander Frhr. v.: Shakespeares Frauengestalten. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 277—78 (Marie Gothein).

(5512) Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 45. Jg. 1909.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 94—95 (H. Jantzen). — Allgemeine Zeitung (München). Bd. 113. 1910. Nr. 2 (Herm. Conrad).

(5524) Lott, Bernhard: Der Monolog im engl. Drama vor Shakespeare. 1909.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. S. 110—11 (Gustav Becker). — Englische Studien. Bd. 43. 1910. S. 116 (Rob. K. Root).

(5525) Ludwig, Albert: Schiller und die deutsche Nachwelt. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 281—82 (Kurt Jahn).

(5527) Lütgenau, Franz: Shakespeare als Philosoph. 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 51. Sp. 3238—40 (W. Franz).

(5549) Magyar Shakespeare-Tár. II. Kötet. 1909.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 9. 1910. S. 572—75 (Max Kaluza).

(5552) Stahl, Ludwig: Nicholas Rowes Drama The Ambitious Step-Mother. 1909.
Rez.: Literaturblatt für german. u. roman. Philologie. Jg. 31. 1910. Nr. 1. Sp. 17—19 (O. Glöde). — Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 14. Sp. 875.

(5562) Voigt, Edmund: Shakespeares Naturschilderungen. 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 26. Sp. 1633—34 (W. Franz). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 21. 1910. S. 112—13 (Gustav Becker). — Englische Studien. Bd. 41. 1910. S. 416—18 (O. Glöde). — Revue critique. T. 68. 1910. S. 277 (Ch. Bastide). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 312 (Max Förster).

(5580) Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 25. 26. 1909.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 30. Sp. 1893—94 (Fr. Brie). — Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 327—28 (Max Förster).

(5583) Reyher, Paul: Les masques anglais. 1909.
Rez.: Revue critique. N. S. T. 69. 1910. S. 277—78 (Ch. Bastide).

(5596) Subbarau, R. V.: Hamlet Unveiled. Vol. I. 1909.
Rez.: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 46. 1910. S. 263—64 (A. Brandl).

MISZELLEN

†333* Abrahams, Aleck: Shakespeare Illustrators.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 327. (Dazu ebda. S. 414, 474.)

†334* Abrahams, Aleck: Shakespeare Statuette.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 17. (Vgl. Series 10. Vol. XII. S. 245.)

†335* Bleibtreu, Karl: Glossen zur letzten Stratford-Feier.
Die Gegenwart (Berlin). 39. Jahrg. S. 684—86, 706—07.

†336* Book-Prices Current: A Record of the Prices at which Books have been sold at Auction, from October, 1909, to July, 1910, Beeing the Season 1909—1910. Vol. XXIV. London: Elliot Stock 1910. (X, 825 S.)
Shakespeare s. «Index» S. 801.

†337* Brassington, W. S.: Shakespeare: Croker Portrait.
Notes and Queries. Series 11. Vol. I. 1910. S. 427.

338* Catalogue of the Books, Manuscripts, Works of Art, Antiquities and Relics at present Exhibited in Shakespeare's Birthplace. Office of the Exhibition 1910. (XV, 134 S.)

339* Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 23. April 1910.
Deutsche Literaturzeitung. 1910. Nr. 22. Sp. 1377—81.

†**340*** Hill, N. W.: Shakespeare's Epitaph: «Page».
Notes and Queries. Series 11. II. 1910. S. 422.

†**341*** Jahrbuch der Bücherpreise. Alphabetische Zusammenstellung der wichtigsten auf den europäischen Auktionen (mit Ausschluß der englischen) verkauften Bücher mit den erzielten Preisen bearb. von C. Beck. IV. Jahrg. 1909. Leipzig: O. Harrassowitz 1910. (XI, 227 S.)
S. 197 f. Shakespeare: Dramatische Werke übers. von Schlegel. 9 Bde. Berlin 1797—1810. 9 Hzbde. d. Zt. mit vergold. Rücken. 1. Ausg. Baer 19.10:981. M. 55. — Dramat. Werke übers. von Schlegel. 2 Tle. Berlin 1801 u. 1797. Ppbde. d. Zt. Baer 19.10:982. M. 12. — Dramatische Werke übers. von Schlegel u. Tieck. 9 Bde. Berlin 1867. 5 Hz. Creutzer 24.5:551. M. 9. — Dramatiska Arbeten. Öfvers. af Hagberg. Bd. 1—12. Lund 1861. 6 b. Lund 13.2:561. Kr. 11. — 6 Orig. b. Lund 3.4:680. Kr. 6. — Hamlet, übers. von Schlegel. Berlin 1800. Hlederbd. d. Zt. Baer 19.10:983. M. 61. — Othello und König Lear, übers. von J. H. Voss. Jena 1806. 1 Hzbd. d. Zt. mit Rückenvergoldg. Baer 19.10:847. M. 17. — Der Sturm. Für d. Bühne von Tieck. Berlin u. Leipzig 1796. Ppbd. Baer 19.10:999. M. 4. — Vorschule. Hg. von Tieck. 2 Bde. Leipzig 1823—29. Vergoldete Fzbde. d. Zt. Baer 19.10:1008. M. 12.

342* Konewka, Paul: 18 Blätter zu Shakespeare nach Silhouetten. Stuttgart: K. A. E. Müller (1910).

†**343*** Pemberton jr., H.: Shakespeare's Epitaph: «Page».
Notes and Queries. Series 11. Vol. II. 1910. S. 163—64.

344* Shakespeare Remembrance Kalendar, The. 1911. London: Simpkin 1910.

345* Wislicenus, Paul: Shakespeares Totenmaske. (Titelzeichnung und gesamte Ausstattung v. Herm. Pfeiffer.) Darmstadt: H. Hohmann (1910). (107 S., 3 Bilder, 3 Taf.)

REGISTER

zur Bibliographie 1910.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miscellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeares Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt: jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares Werke übersetzt von Montégut unter Works (frz.) v. Montégut.

Die Angabe «Keller, W. (Lee. Rez.) (3911)» besagt, daß sich unter No. 3911 bei den Nachträgen die Aufführung der Kellerschen Rezension der unter Nummer 3911 (Jahrgang 43 des Jahrbuchs) verzeichneten Arbeit von Lee findet. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie; ist aus irgend einem Grunde die Hinweisung auf einen früheren Jahrgang nötig gewesen, so ist der Nummer des Titels in kleineren Ziffern als Exponent die Zahl des Bandes des Shakespeare-Jahrbuches hinzugefügt worden. Eine in ( ) gesetzte Zahl weist auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden bezw. einer früheren Bibliographie hin.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Henr. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.

Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)

T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Abrahams, Aleck: Sh. Illustrators 333*
— Sh. Statuette 334*
Abramczyk, Rol.: Herders Anteil an Schlegels Sh.-Übers. 5883
Adams, jr. J. Q.: The Timon Plays 5675
Alberts, Wilh.: Hebbels Stellung zu Sh. (5059)
Albright, V. E.: The Sh. Stage (5256)
Alden, R. M.: Use of Prose in the English Drama 5676
Alexandrines in Sh. 5677
A. W. s. *Perring*, Ph.
Allwardt, W.: Engl. Bühnenbearbeitungen von Rich. II. 5862
Andrews, E. A.: Short History of English Literature 5884
Anthology, An, of the Poetry of the Age of Sh. 5678
Archer, W.: Sh. in Germany 5679
Aronstein, Ph.: Die öffentlichen Gewalten und das Theater im Zeitalter Sh's. 5885
— Organisation des engl. Schauspiels 5886
— (Deckner. Rez.) 5827
— Hrsg. s. *Rich. II.*
A. Y. L. I. s. *Conrad*, H.
— s. *Polgar*, A.: Reinhardt in Wien
— (ed. de Walden u. Bond.) 5608
— (ed. Weekes) 5609
Ayres, H. M.: Sh's. J. C. in the Light of some other Versions 5635

Bab, J.: Der Mensch auf der Bühne 5887
— Der erneute Sh. 5888
— (Works deutsch von Gundolf. Rez.) 5817
Bacon: Essays 5680
Baconiana 5681
Badt, B.: Erlebnis und Dichtung in Sh's Sonetten 5876
Baker, G. P.: Sh. as a Dramatic Artist (4464)
Baldensperger, F.: Sh. en France 6003
Ballein, Joh.: Jeremy Collier's Angriff auf die engl. Bühne 5889
Ballweg, Oscar: Das klassizistische Drama zur Zeit Sh.'s 5890
Baltzer, A.: Sonette von Sh. 5877
Bang, W.: (Hrsg.) s. Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas 6012
Bánóczi, László: Sh. a mai szinpadon 5942
Bastide, Ch.: (Albright. Rez.) (5256)
— (Reyher. Rez.) (5583)
— (Sheavyn. Rez.) (5363)
— (Voigt. Rez.) (5562)
Batchelor, H. Crouch: Bacon Wrote Sh. 5682
Bayer, J.: Sh. drámái hazánkban (Sh.'s Dramen in unserer Heimat) 5891
Bayne, Th.: Sh. Allusions 5683
Bates, E. S.: The Sincerity of Sh.'s Sonnets 5671
Bazardjian, Raph.: Kritik über das Ibsen'sche Theater. Sophokles—Sh.—Ibsen 5892
Beaumont, Fr.: Knight of the Burning Pestle 5685
— Works 5684
Becker, G.: Spanisches und Englisches Drama 5927
— (Lang. Rez.) (5400)
— (Lott. Rez.) (5524)
— (Hrsg.) s. *Lumley's* Lady, Übers. v. Euripides
— (Voigt. Rez.) (5562)
Beeching, H. C.: Sh. as a Teacher 5686
Benedict, R. R.: The Mysterie of Haml. 5616
Benham, Edward: (Hrsg.) s. *Prayer Book* of Queen Elizabeth
Bensusan, S. L.: Sh., his Homes and Haunts 5687
Berger, Alfr. Frhr. v.: Hamburgische Dramaturgie 5893
Berzeviczy, Albert: Sh. II. Rikhardja 5942
Binz, G.: (Albright. Rez.) (5256)
— (Brereton, Le Gay. Rez.) 5691
Birth of Merlin, The 5670
Blaese, Berth.: Die Stimmungsscenen in Sh.'s Tragödien 5894
Bleibtreu, Karl: Glossen z. letzten Stratford-Feier 335*
— Lösung der Sh.-Frage (5470)
— Sh.'s Rich. III. 5864
— Die Sh.-Rutland-Theorie 5895
— Die Umarbeitung von Rich. III. 5865
— Verdeutschung von Rich. III. 5866
Boas, F. S. (Documents relating of the Office of the Revels. Rez.) (5155)

Bodrogi, Lajostól: (Albright. Rez.) 5942
Böhme, R. (Alberts. Rez.) (5059)
Böhtlingk, Arth.: Lessing und Sh. (5474)
— Schiller u. Sh. 5896
— Sh. und unsere Klassiker 5897
Book-Prices Current 336*
Booth, W. St.: Acrostic Signatures of Bacon (5269)
— The Hidden Signature of Francesco Colonna and Francis Bacon 5688
Bormann, Edwin: Fawconbridge und Geethe 5898
— Das Sh.-Geheimnis 5899
— W.: Sh.-Aufführungen der Münchener Hoftheater von 1909 5927
Bradford, G.: The History of Cardenio by Mr. Fletcher and Sh. 5689
Bradley, A. C. s. *Essays* and Studies by Members of the English Association
Brandl, A.: Jahresbericht (der Deutsch. Shakesp.-Gesellsch.) f. 1909/10 5927
— (Albright. Rez.) (5256)
— (Baltzer. Rez.) 5877
— (Franz. Rez.) (5498)
— (Pollard. Rez.) (5344)
— (Robertson. Rez.) (5348)
— (Sheavyn. Rez.) (5363)
— *Sonnets* (deutsch v. Saenger. Rez. (5461)
— (Subbarau. Rez.) (5596)
— (Swinburne. Rez.) (5218) (5372)
— (Works, First Folio Ed. Rez.) 5602
— L.: Neue Ergebnisse der Sh.-Forschung 5900
Brandon, Samuel: The Virtuous Octavia 5771
Brassington, W. S.: Sh.: Croker Portrait 337*
— Sh.: «Montjoy et St. Dennis» 5629
Brausewetter, A.: Problem des Menschen, am Haml. gemessen 5825
Brawley, B. G.: The Negro in Literature and Art 5690
Brereton, J. Le Gay: Elizabethan Drama 5691
— Notes on some Plays of Beaumont and Fletcher 5901
Brie, Fr.: Dissertations- und Programmschau 5927
— Lyly und Greene 5902
— Zwei neue Verdeutschungen der Sh. Sonette 5878
— (Materialien z. Kunde d. älteren engl. Dramas. Rez.) (5580)
Brooke, C. F. T.: Oth. V, II, 154ff. 5651
— (Hrsg.) s. *Marlowe*, Ch.: Works
Brown, Basil: Was Bacon Connected with the Rowington and Blackfriars Properties? 5681
Browne's: Religio Medici 5692
Bründel, H. F.: T. G. of V. in engl. Bühnenbearbeitung 5872
Brunnemann, Anna: (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
Bullen, A. H. (Hrsg.) s. *Campion*, Thomas
Busse, B.: Das Drama 5903
Butler, Ch.: Engl. Grammar 5904
— P.: Eclipse of Ben Jonson's Comedies 5693

Calish, Rabbi Edw.: Jew in English Literature 5694
Cambridge History, The, of English Literature 5695
Campion's Works 5696—97
Carter, Huntly: Representation of Sh. 5698
Carter, Th.: Stories from Sh. 5699
Catalogue of the Books, Manuscripts, etc. at present Exhibited in Sh.'s Birthplace 338*
Chambers, E. K.: (Wallace. Rez.) (5385)
Chandler, F. W.: Literature of Roguery (4472)
Chapman, G.: Plays and Poems 5700
Chiarini, Cino: (Übers.) s. *Lear* (ital.)
Churchill, George B.: (Kabel. Rez.) (5097)
— (Tannenbaum. Rez.) (5374)
— (Wood. Rez.) (5239)
Cianetti, E. (Übers.) s. *M. N. D.* (ital.)
Clarence, Reg.: «The Stage» Cyclopaedia 5701
Clarke, Mrs. C.: The Complete Concordance to Sh. 5702
— M. Cowden: Sh. Proverbs (4926)
Clay, W. H.: Rich. II. III, II, 155—6 5654
Cole, G. W.: First Folio of Sh. 5703
Collections (of the Malone Society (5279) 5704
Collins, A. J. F.: (Hrsg.) s. *Cor.*
C. of E. s. *Conrad*, Herm.
— s. *Lang*, Fr.
Congreve, G. K.: 2 Hen. IV. 5623
Conrad, H.: A. Y. L. J. im (Berliner) Kgl. Operntheater 5822
— Bemerkungen zu W. J. Lawrence' Aufsatz «Title and Locality Boards» 5927
— C. of E. in den Kammerspielen des Deutsch. Theaters 5823
— Neue Entdeckungen zu Sh. Leben 5905
— Die Erzählung von Gamelyn als Quelle zu Sh.'s A. Y. L. J. 5927
— Haml. im Deutschen Theater 5826
— Kainz als Rich. II. 5863
— Oth. im Rose-Theater 5859
— Wie ist der Charakter Caesars auf d. Bühne darzustellen? 5843

Conrad, H.: (Jahrb. d. Deutsch. Sh.-Gesellsch. Bd. 45. Rez.) (5512)
— (Kaluza. Rez.) 5930
Cor. 5610
— (Ausg. Krüger) (5401)
— (deutsch von Lenz.) 5824
— (franz.) 5989—90
— s. *Perring*, Ph.
Couch. A. T. Quiller-: Historical Tales from Sh. 5705
— (Hrsg.) s. *Sonnets*, English
Crawford, Ch.: Concordance to Thomas Kyd 6004
— Oswald: (Hrsg.) s. *Lyrical Verse*
Creizenach, Wilh.: Gesch. d. neueren Dramas (5484)
Crighton-Browne, J.: Haml. and Lammermoor 5617
Crosse, Gordon: M. W. of W. I, III, 23 5645
Cunliffe, John W.: English Dramatic Censorship 5706
— The Masque in Sh.'s Plays 5906
— (Gildersleeve. Rez.) (4956)
— Rich. J.: A new Sh.-Dictionary 5707
Cunnington, R. H.: Revision of Lear 5639
Cymb. 5612
— s. *Hill*, N. W.
— s. *Kátona*, Lajos

Daffis, Hans: Sh.-Bibliographie (1909) 5927
Dam, B. A. P. (Oth. Ausg. Schröer. Rez.) (5046)
D'Avenant, Sir W.: Love and Honour and the Siege of Rhodes 5708
Deckner, Elise: Die beiden ersten Haml.-Quartos 5827
Dibelius, W.: (Campions Works ed Vivian. Rez.) 5697
— (Chandler. Rez.) (4472)
— (Rushton, Will. L. Rez.) (4987)
Dickinson, Th. H.: (Hrsg.) s. *Greene*, Robert
Diesterweg: Neusprachliche Reformausgaben (5398)
Documents relating of the Office of the Revels (5155)
Döring, A.: Haml. der Bluträcher 5828
Dowden, Ed.: Essays 5709
Drews, A.: Sh. und unsere Klassiker 5907
— (Böhtlingk. Rez.) (5474)
Druve, Herm.: Der absolute Infinitiv in den Dramen der Vorgänger Sh.'s 5908
Durham, W. H. s. *MacCracken*, H. N.: Introduction to Sh.
Durning-Lawrence, Sir Edw.: Bacon is Sh. 5710

Dyboski, R.: (Creizenach. Rez.) (5484)
— (Schücking. Rez.) (5127)

Eckhardt, Ed.: Dialekt- und Ausländertypen des älteren Engl. Dramas 6005
— Volksaberglaube bei Sh. 5909
Edgcumbe, R.: Sh. and the Green Sea 5711
Edwardes, Marian: Pocket Lexicon to the Works of Sh. (5255)
Eichler, A.: (Sonnets deutsch v. George. Rez.) (5460)
Ekwall, E. (Enterlude of Welth and Helth. Ausg. Holthausen. Rez.) (5078)
Ellinger, Joh.: (Cor. Ausg. Krüger. Rez.) (5401)
— (Rich. II. Ausg. Aronstein. Rez.) (5448)
Engel, Ed.: Was wissen wir von Sh.? 5910
— Wer hat die Dramen Sh.'s geschrieben? 5911
Enterlude of Welth and Helth (5078)
Ernest-Charles, J.: Sh. et les poètes français 6006
Eulenberg, H.: Schattenbilder 5912
Essays and Studies by Members of the English Association 5712
Evans, M. B.: Der bestrafte Brudermord, sein Verhältnis zu Sh.'s Haml. 5829
Everyman 5713

Ferenczi, Zoltán: Sh. és Petöfi 5942
Fernow, H.: Macb. I, 7, 45—54 5849
Fest, J.: Hie Bacon! 5913
Feuillerat, Albert: Le bureau des Menus-Plaisirs 6007
— John Lyly 6008
— Sh. sur la scène française 5927
Fidele and Fortunio 5714
Fischer, R.: (Fuchs. Rez.) (5500)
— (Mark Twain. Rez.) (5384)
Fiske, Ch. F.: Conventionalism in Holinshed's Chronicle 5715
Flemming, C.: Hrsg. s. *J. C.*
Fletcher, John: Works s. *Beaumont*, Francis
Förster, Max: (The Arden Sh. Rez.) 5598
— (A. Y. L. I. ed. Weekes. Rez.) 5609
— (Beaumont and Fletcher. Works. Rez.) 5684
— (Bleibtreu. Rez.) (5470)
— (Booth. Rez.) (5269)
— (Browne's Religio Medici. Rez.) 5692
— (Campion's Works. Rez.) 5697
— (The Chronicle History of King Leir. Ed. Lee. Rez.) (5219)
— (Clarke. Rez.) (4926)
— (Collections [of the Malone Society] Rez.) (5279)

Förster, Max: (D'Avenant. Rez.) 5708
— (Deckner. Rez.) 5827
— (Edwardes. Rez.) (5255)
— (Elizabethan Sh. Rez.) 5600
— (The Era Sh. Rez.) 5601
— (Everyman. Rez.) 5713
— (First Folio Edition, Rez.) 5602
— (Franz. Rez.) (5498)
— (Goll. Rez.) (5296)
— (Greene edited Dickinson. Rez.) 5717
— (Greenwood. Rez.) (5297)
— (Greg. Rez.) (5294)
— (Haml. Ed. Goggin. Rez.) (5199)
— (Jusserand. Rez) (5313)
— (Lee. Rez.) (5322)
— (Marlowe ed. Brooke. Rez.) 5752
— (Materialien zur Kunde d. älteren engl. Dramas. Rez.) (5580)
— (Miracle Plays ed. Pollard. Rez.) 5756
— (More's Utopia. Rez.) 5757
— (Nativity-Plays, English. Rez.) 5767
— (Non-Cycle Mystery Plays. Rez.) 5770
— (Old-Spelling Sh. Rez.) (5180)
— (Old Wives Tale. Rez.) 5337)
— (Oth. Ausg. Schröer. Rez.) (5046)
— (Rich. II. Ed. Gordon. Rez.) (5326)
— (Sh.'s Plutarch ed. C. F. T. Brooke. Rez.) (5359)
— (Sh. Problem. Rez.) (5360)
— (Smith. Rez.) 5797
— (Sonnets. Tercentenary Ed. Rez.) (5200)
— (Spenser. Ed. Smith. Rez.) 5799
— (Theobald. Rez.) (5376)
— (Tragicall Historie of Haml. Rez.) (5200)
— (Voigt. Rez.) (5562)
— (Ward. Rez.) 5813
— (Wilson's Arte of Rhetorique. Rez.) (5392)
— (Works deutsch v. Wieland. Rez.) (5396)
Fontaines, A.: L'oeuvre et la passion de Sh. 6009
Forsythe, R. S.: Indebtedness of Nero to 3 Hen. VI. 5631
Fowler, W. W.: The tragic Element in Sh.'s «J. C.» 5636
Fränkel, Ludw.: Wie man heute Sh. hüben und drüben ehrt 5914
Francke, O.: (Jahrb. d. Deutsch. Sh.-Gesellsch. Rez.) 5927
Franz, W.: (Greg, Catalogue. Rez.) (5294)
— (Lang. Rez.) (5400)
— (Lütgenau. Rez.) (5527)
— (Lufft. Rez.) (5418)
— (Meinck. Rez.) 5943
— (Oth. Ausg. Schröer. Rez.) (5046)
— Sh.-Grammatik (5498)
— (Voigt. Rez.) (5562)
Frerking, Johann: 2 Sh.-Parodien in Tieck's «Verkehrter Welt» 5915
Fresenius, A.: Necker und Sh. 5927
Friedell, E.: Rich. III. 5867
Friedrich, Paul: Sh. und die Neuromantik 5916
Fuchs, G.: Revolution des Theaters (5500)
Furness, H. H.: Shakesperian Editors Past and Present (5716)

Gaaf, W. van der: (Hübner. Rez.) (5092)
Gaehde, Christian (Busse. Rez.) 5903
Gallenkamp, W.: Haml. — ein sexuelles Problem 5830
Garnier, Ch. Marie: Sh. l'homme 6010
Gebhard, R.: Sh. in Petersburg 5927
Generalversammlung der Deutsch. Sh.-Ges. 339*
Gildersleeve, V. Cr.: Government Regulation of the Elizabethan Drama (4956)
Gleichen-Russwurm, A. Frh. v.: Sh.'s Frauengestalten (5502)
Glöde, O.: (Stahl. Rez.) (5552)
— (Voigt. Rez) (5562)
Goll, Aug.: Criminal Types in Sh. (5296)
— Forbrydertyper (4808)
Gothein, Marie (Cambridge History of English Literature. Rez.) (5302)
— (Gleichen-Russwurm. Rez.) (5502)
— (Sonnets deutsch von Stefan George u. Ed. Sänger. Rez.) (5460—61)
Grabau, C.: Zeitschriftenschau 5927
Greg, W. W.: Catalogue of the Early Editions of Sh. (5294)
— Haml. Quartos, 1603, 1604. 5618
— (History of King Leir, The Chronicle Ed. Sidney Lee. Rez.) (5219)
— s. M. W. of W. (Tudor Stuart Library)
— (Schelling, F. E. Rez.) (4992)
Greene, Robert 5717
Greenwood, G. G.: In *re* Sh. (5297)
Gregori, Ferd.: Glossen zu einer Sh.-Biographie 5917
Grierson, Hannah: Sh. and the Sea 5718
Groos, Karl: Visuelle Sinneseindrücke in Sh.'s lyr. und epischen Dichtungen 5879
Gross, H. (Goll. Rez.) (4808) (5296)
Gsell, Erwin: Richard Niccols 5918
Guide Book to Sh.-Land 5719
Gulyás, Pál.: Voltaire és Sh. 5942
Gundolf, F.: Sh.'s Sonn. 5880
— s. Works (Deutsch)
Günther, P.: Macb. 5850

Hamann, Alb.: Engl. Drama from the Accession of James I. to the Closing of the Theatres 5919
Hamilton, Clayton: Theory of the Theatre 5721

Haml.: (Ed. Goggin) (5199)
— (illustr. by Simmonds) 5614
— s. *Benedict*, R. R.
— s. *Brausewetter*, A.
— s. *Conrad*, Herm.
— s. *Crighton-Browne*, J.
— s. *Deckner*, Elise
— s. *Döring*, A.
— s. *Evans*, M. B.: Der bestr. Brudermord
— s. *Gallenkamp*, W.
— s. *Greg*, W. W.
— s. *Historie*, The Tragicall, of Haml.
— s. *Kahn*, H.
— s. *Legouis*, E.
— s. *Lotz*, H.
— s. *Lublinski*, S.
— s. *Lufft*, Herm.
— s. *Midlander*
— s. *Perlmann*, S. M.
— s. *Polgar*, A.: Reinhardt in Wien
— s. *Rahner*, Rich.
— s. *Schaumberg*, G.
— s. *Setälä*, E. N.
— s. *Strindberg*, Aug.
— s. *Subbarau*, R. V.
— s. *Vernède*, R. E.
— s. *Weilen*, Alex v.
— s. *Winds*, Ad.
Harcourt, L. W. C.: The two Sir John Fastolfs 5632
Harris, C. S.: Oth. 5652
— E. B.: Sh. Third Folio 5722
— Frank: Sh. and his Love 5723
Harrison, Th. P.: A Note on the Tempest 5661
Haslehurst, E. W.: s. *Jerrold*, W. Sh.-Land
Hatcher, O. L.: Publications Relating to Elizabethan Stage History 5724
Hecht, H.: Sh. und die deutsche Bühne der Gegenwart 5920
Hegedüs, István: Brooke és Sh. R. and J. 5942
Hemingway, S. B.: Two Sh. Notes 5725
— (Hrsg.) s. *Nativity Plays*, English
1. Hen. IV. (The Granta Sh.) 5621
— s. *Perring*, Ph.
2. Hen. IV.: s. *Congreve*, G. K.
— s. *Hill*, N. W.
— s. *Krueger*, G.
— s. *Perring*, Ph.
— s. *Pinchbeck*, W. H.
— s. *St. Swithin.*
Hen. V. s. *Brassington*, W. S. 5629
— s. *Kabel*, P. (5097)
Hen. VI. s. *Harcourt*, L. W. V.
3. Hen. VI. (Arden ed.) 5630
— s. *Forsythe*, R. S.
Hill, N. W.: Sh.'s Epitaph 340*
Hill, N. W.: Cymb. I, I. 5613
— *2. Hen. IV.* IV, 1, 139 5624
— *M. W. of W.* 5646
— *Temp.* 5662
— *Historie* of Haml., The Tragicall (5200)
History, The Cambridge of English Literature (5302)
— *of King Leir*, The Chronicle (5219)
Hitching, F. K. and S.: English Surnames 5726
Holme, J. W.: Italian Courtesy-Books 5727
Holzer, G.: Genesis der Sh.-Bacon-Frage 5921
— Zur Lösung des Sh.-Rätsels 5922
— Mark Twain u. Sh. 5923
— Wer war Sh.? 5924
Hooker, E. R.: Study Book in English Literature 5728
Hoops, J. s. *Fernow*, H.: Macb.
Howard, Claude: Dramatic Monologue 5729
Huch, Fr.: Haml. im Théâtre Français 5831
Hudson, H. N.: (Hrsg.) s. *Works* (The Era Shakespeare) 5601
— W. H. (Hrsg.) s. *M. N. D.* (Elizabethan Sh.)
Hübner, W.: Vergleich bei Sh. (5092)
Hübschmann, Osc.: Textkrit. Unters. zu More's «Geschichte Rich.'s III.» 5925
Huizinga, J.: Rosenkranz und Güldenstern 5927
Hume, M.: The Elizabethan Literary Man 5730
Huth, A. H.: False Dates in Sh. Quartos 5731

Ihering, Herb.: J. C. 5844
Intze, O.: Nicholas Rowe 5928

Jacobi, G. A.: Frauengestalten der Beaumont-Fletcher'schen Dramen 5926
Jacobsohn, S.: Bassermanns Oth. 5860
— Lindaus Sh. 5869
Jahn, Kurt: (Böhtlingk. Rez.) (5474)
— (Ludwig. Rez.) (5525)
Jahrbuch der Bücherpreise 341*
— der Deutschen Sh.-Gesellschaft, Bd. 45 (5512)
— der Deutschen Sh.-Gesellschaft, Bd. 46 5927
Jantzen, H.: (Böhtlingk. Rez.) (5474)
— (Diesterwegs Ausgaben Rez.) (5398)
— (Franz. Rez.) (5498)
— (Jahrbuch der Deutschen Sh.-Gesellschaft, Bd 45. Rez.) (5512)
— (Jahrbuch der Deutschen Sh.-Gesellschaft, Bd. 46. Rez.) 5927

Jantzen, H.: (Kabel. Rez.) (5097)
— (Koeppel. Rez.) 5935
— (Oth. Rez. Ausg. Schröer) (5046)
— (Schücking. Rez.) (5127)
— (Sonnets, Deutsch von Saenger. Rez.) (5461)
— (Weiser. Rez.) 5980
— (W. T. Elizabethan Sh. Rez.) (5249)
— (Works, Deutsch von Wieland. Rez.) (5396)
Jerrold, W.: Sh.-Land. 5732
Joachimi-Dege, M.: Deutsche Sh.-Probleme (4712)
John s. *Leonhardt*, F.
Johnson, C. F.: Sh. and his Critics (5311)
Jones, Tom: Sh's. Bible 5733
— *M. W. of W.* II, I, 228. 5647
— Sh.: Chronological Edition 5734
Jonson, Ben: Plays 5735
— Volpone 5929
Julien, M. l'abbé: Herausg. s. *Macb.*
J. C. (5326)
— 5992
— (Schulausg. v. Penner) 5842
— (Ausg. v. Reed.) 5633
— (Ausg. v. Watt) 5634
— s. *Ayres*, H. M.
— s. *Conrad*, H.
— s. *Fowler*, W. W.
— s. *Ihering*, Herbert
— s. *Legouis*, E.
Jusserand, J. J.: Literary History of the English People (5313)

Kabel, Paul: Sage v. Henr. V. (5097)
Kahle, R.: s. *M. of V.* (Schulausg.)
Kahn, H.: Der neue Haml. 5832
— Oth. 5861
Kalischer, E.: (Works, Deutsch von Gundolf. Rez.) (5395)
Kaluza, Max: Engl. Metrik 5930
— (Bayer. Rez.) 5891
— (Magyar Sh.-Tár II. Rez.) (5549)
Katona, Lajos: Sh. Cymb. 4942
Kayssler, Fr.: Shylock ein Jude? 5855
Keller, Wolfg.: (Meinck. Rez.) 5943
— (Pierce. Rez.) 5776
Kellner, L.: Sh. und Montaigne 5931
— Sh. am Scheideweg 5932
Kettler, F.: Lateinische Zitate in den Dramen namhafter Zeitgenossen Sh's. 5933
Kilian, Eugen: Eine neue Sh.-Bühne 5927
— (Winds. Rez.) (5424)
Kingsley, Rose G.: Sh. in Warwickshire 5736
Klaar, A.: Adalbert Matkowsky 5927
Klein, D.: Literary Criticism from the Elizabethan Dramatists 5737
Kluge, F.: Bunte Blätter 5934
Knortz, K.: Macb. 5851
Koch, Max: (Weilen. Rez.) (5027)
Koeppel, Emil: Deutsche Strömungen in d. engl. Lit. 5935
— (Creizenach. Rez.) (5484)
Köster, Albert (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
Kohut, Ad.: Bismarck und Sh. 5936
Konewka, Paul: 18 Blätter zu Sh. 342*
Kratz, F.: (Kabel. Rez.) (5097)
Krüger, G.: (Herausg.) s. *Cor.* (5401)
— 2. Hen. IV. I, II. 5625
Kruse, Georg R.: Sh. und Otto Nicolai 5927
Kühn, Walter: Sh's. Tragödien auf dem deutschen Theater im XVIII. Jahrh. 5937

Laelia: A Comedy 5738
Lalot, J. L.: Übers. s. *Macb.* (franz.)
Lamb, Charles and Mary: Tales from Sh. (Illustr. by A. *Walker*) 5739—40
Landsberg, H.: Zur Bühnengeschichte des Macb. 5852
— Sh. in Berlin 1909 5927
Lang, Fr.: C. of E. in engl. Bühnenbearbtg. (5400)
— Icanie: More Stories from Sh. 5741
Lasser, Max: (Works deutsch. v. Gundolf. Rez.) 5817
Law, Ernest: Sh. as a Groom of the Chamber 5742
Lear: (Goggin ed.) 5638
— (ital.) 6018—19
— s. *Cunnington*, R. H.
— s. *Legouis*, E.
— s. *Lütgenau*, Franz
— s. *Wennig*, E.
— le roi, à Paris en 1783. 5994
Lee, Sidney: Impersonal Aspect of Sh's. Art (5322)
— French Renaissance in England 5743
Legouis, E.: Haml. 5991
— *J. C.* 5993
— Lear 5995
— Sh. Macb. 5999
— Sh.: Mesure pour Mesure 6000
— Oth. 6001
— Sh., Tr. and C. 6002
Leith, Alicia A.: Bacon on the Stage 5681
Lenz, J. M. R.: [Übers.] s. *Cor.* (deutsch)
Leonhardt, F.: Sh's. König Johann 5841
Levy, M.: Sh. and Thimothy Bright 5744
Lewinsky, Josef: Kleine Schriften 5938
Lindsey, H. W.: (Herausg.) s. *Cymb.*
Littledale, H.: The Mad Songs in T. N. K. 5669
Lyrical Verse 5745
Lobban, J. H.: (Herausg.) s. *1. Hen. IV* (The Granta Sh.)

Lobban, J. H.: (Herausg.) s. *W. T.* (The Granta Sh.)
Lodge's Rosalynde (4369)
Lott, Bernh.: Der Monolog im engl. Drama vor Sh. (5524)
Lotz, Hans: Das Alter Haml.'s 5833
Lublinski, S.: Sh's. Problem im Haml. (5024)
Ludwig, Alb.: Schiller und die deutsche Nachwelt (5525)
Ludwig, Otto: Über Schiller, Sh. und Goethe 5939
Lüder, A.: Sh. in den oberen Klassen des Realgymnasiums 5940
Lufft, Herm.: Weltanschauung d. Haml. (5418)
Lumley's, Lady: Übers. von Euripides' Iphigenie in Aulis 5927
Lütgenau, Franz: Philosophie der Lear-Tragödie 5845
— Sh. als Philosoph (5527)
— Wann hat Sh. seine Lustspiele verfaßt? 5941
Lux, J.: Sh. et l'esprit français 6011

Macb. (5326)
— (Ausg. Mass.) 5847
— 5848. 5996
— (franz.). 5997—98
— (erkl. v. Conrad) (4622)
— s. *Fernow*, H.
— s. *Günther*, P.
— s. *Knortz*, K.
— s. *Landsberg*, H.
— s. *Legouis*, E.
— s. *Maeterlinck*, M.
— s. *Williams*, W. H.
MacCallum, M. W.: Sh.'s Roman Plays and their Background 5746
MacCracken, H. W.: An Introduction to Sh. 5747
McElwaine, P. A.: «Sir John Oldcastle» 5748
— Sh. Parallels 5749
— *R. and J.* I, I, 65 5658
Mackinson, Alan: The Oxford Amateurs 5751
McKerrow, R. B.: Some Notes on Sixteenth Century Printing 5750
Maeterlinck, M.: Macb. 5640, 5853
— Übers. s. *Macb.* (franz.)
Magyar Sh.-Tár. II. (5549)
Mahn, P.: Von Sudermann, Hauptmann und Sh. 5870
Marlowe, Chr.: Works 5752
Mass, Th. (Hrsg.) s. *Macb.*
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas (5580) 6012
Matthews, B.: Sh. and Molière 5753
— A Study of the Drama 5754
Mauthner, Marg.: (Übers.) s. *Jonson*, Ben: Volpone
M. for M. s. *Legouis*, E.
— II, 1, 39 s. *Skeat*, W. W.
— *Meinck*, C.: Über das örtliche und zeitliche Kolorit in Sh.'s Römerdramen 5943
Melamed, S. M.: Sh. als Sozialphilosoph 5944
M. of V.: (Elizabethan Sh.) (5443)
— (Langham Booklets) 5643
— (Ausg. Kable) 5854
M. W. of W. 1602 (Tudor & Stuart Library) 5644
— III, I, 5 5648
— s. *Crosse*, Gordon
— s. *Hill*, N. W.
— s. *Jones*, Tom
Meyerfeld, Max: Der neue deutsche Sh. 5818
— Sh.-Nachdichtungen 5945
Midlander: Haml. II, II, 525 5619
M. N. D. (Elizabethan Sh.) 5649
— (Deutsche Bühnenbearbeitg v. Weber) 5857
— (ital.) 6020—21
— s. *Schur*, Ernst
— s. *Thorn-Drury*, G.
Minor Elizabethan Drama 5755
Miracle Plays, Moralities, and Interludes 5756
Montégut, Em.: Übers. s. *Works* (franz.) 5988
Moore, G.: Sh. et Balzac 6013
Moore-Smith, G. C.: Hrsg. s. *Laelia*
Moorman, F. W. (Sh. Apocrypha. Rez.) (4824)
Moravcsik, Géza: Sh. és a zene 5942
More «Bacon is Sh.» 5758
More, Sir Thomas: Utopia 5757
Morgan, A.: Autobiography 5759
— Shakespearean Autobiography 5769
— T. A, V, I, 99—102 5665
Müller, C.: Hirtenspiele in den Entertainments der Königin Elisabeth und König Jakobs I. 5946
Müller-Rastatt, C.: (Berger. Rez.) 5893
Mumby, Frank A.: Romance of Bookselling 5760
Munn, M. C.: Will Sh. at Stratford and London 5761
Munro, J.: Sh. and the Mountjoys 5762
— Sh.'s Name: Various Spellings 5763
Murray, J. T.: English Dramatic Companies, 1558—1642 5764
Museus: Sh.'s Moon 5765
— Sh.'s Summer 5766

Näcke, P.: Zur Sh.-Bacon-Frage 5947
Nativity-Plays, English 5767

Neidig, Will. J.: The Sh. Quartos of 1619 5768
Nel Mezzo: Rich. II. III, II, 155--6 5655
— Temp. IV, I, 64 5663
Netto, Ilse: s. *Groos*, Karl
Neubner, A.: König Lokrin (5057)
Neuendorff, B.: Englische Volksbühne im Zeitalter Sh.'s 5948
— (Klein. Rez.) 5737
New-Shakespeareana 5769
Non-Cycle Mystery Plays, The 5770

Old Wives Tale (5337)
Onions, C. T.: Oth. IV, II, 144 5653
Oth. V, II, 154 ff. s. *Brooke*, C. F. T.
— s. *Conrad*, Herm.
— s. *Harris*, C. S.
— s. *Jacobsohn*, S.
— s. *Kahn*, H.
— s. *Legouis*, E.
— s. *Onions*, C. T.
— (Ausg. Schröer) (5046)

Palmer, A. S.: A New Shakesperian Interpretation 5772
Parrot, T. M.: The «Academic Tragedy of Caesar and Pompey». 5637
Peele, G.: Arraignment of Paris 5773
Pemberton jr., H.: Sh's. Epitaph 343*
— R. and J. 5659
— Social Position in London of Sh. 5774
Penner, E.: s. *J. C.* (Schulausg.)
Perlmann, S. M.: Eine neue Haml.-Auffassung (5204)
Perott, J. de: Noch eine eventuelle Quelle zum Heiligen Dreikönigsabend 5927
— Geogr. Schnitzer in W. T. 5874
Perring, Ph.: A. W. I, I, 114—16 5607
— Cor. IV, V 110 5611
— 1 Hen. IV, IV, I, 99 5622
— 2 Hen. IV 5626
Petsch, Rob.: (Joachimi-Dege. Rez.) (4712)
— (Perlmann. Rez.) (5204)
Phillips, G.: Half Hours with Sh. 5775
Pierce, F. E.: Collaboration of Webster and Dekker 5776
— s. *MacCracken*, H. N.: Introduction to Sh. 5747
Pinchbeck, W. H.: 2 Hen. IV. I, I 5627
Platt, J. H.: Chronology of the Sh. Plays 5681
— Bacon Cryptograms in Sh. 5777
Polgar, A.: Reinhardt in Wien 5949
Pollard, A. W.: (Cole. Rez.) 5703
— s. *Huth*, A. H.: False Dates
— (Hrsg.) s. *Miracle Plays*
— Sh. Folios and Quartos (5344)
Prayer Book of Queen Elizabeth 5778
Previté-Orton, C. W.: Political Satire in English Poetry 5779
Price, H. Th.: History of Ablaut 5950—51
Protokoll der Generalversammlung 1910 (der Deutsch. Sh.-Gesellsch.) 5927
Putnam, G. H.: Lady of the Renaissance 5780
Puttkamer, Alberta v.: 2 Sh.-Sonette 5881

Rádo, Antal: A nevek Shakespearenél 5942
Rahner, Rich.: Ophelia in Sh's. Haml. (5420)
Raleigh, W.: Six Essays on Johnson 5781
Ramsay, Rob. L.: Changes in Verse-Technic in the 16th Century Engl. Drama 5782
Randall, A. E.: Sh's. Women 5783
Rattermann, H. A.: Ges. Werke 5784
Rausch, A. H.: Die Gundolf'sche Sh.-Übertragung 5819
Reed, E.: (Hrsg.) s. *J. C.*
Reyher, P.: masques anglais (5583)
Reynolds, Myra: Treatment of Nature in English Poetry 5785
Rich. II. (5326)
— (5448)
— s. *Allwardt*, W.
— s. *Berzeviczy*, Alb.
— s. *Clay*, W. H.
— s. *Conrad*, H.
— s. *Nel Mezzo*
Rich. III. (Neugriech.) 6024
— *Bleibtreu*, K.
— s. *Friedell*, E.
— s. *Hübschmann*, O.
— s. *Royster*, J. F.
— s. *Wood*, A. J. P.
Richard, Nathanael: Tragedy of Messalina 6014
Richter, C. A.: Beitr. zum Bekanntwerden Sh's. in Deutschland 5952
Richter, H.: Der «Kaufmann von Venedig» im Wiener Hoftheater 5927
— Alexander Roempler 5927
— Sh., der Naturalist des übersinnlichen 5953
— Adolf von Sonnenthal 5927
— Kurt: (Böhtlingk. Rez.) (5474)
Ridgeway, W.: Origin of Tragedy 5786
Ristine, F. H.: English Tragicomedy 5787
Robbins, Alfred F.: Sh's. Biography: Tonson's Edition 5788
Roberts, W.: Sh. Quartos in Switzerland 5789
Robertson, J. M.: Montaigne and Sh. (5348)
Roe, J. E.: Bacon in the Sonnets 5681
Röhmer, Rich.: Priestergestalten im engl. Drama 5954

Rohan, Duchesse de: Sh. in France 6015
Rohde, Rich.: Das engl. Faustbuch 5955
Rolfe, Wm. J.: The Henry Irving Sh. 5769
R. and J. (Normal Tutorial Series) 5657
— (deutsche Ausg. v. Wolff) 5868
— (ital.) 6022
— s. *Hegedüs*, István
— s. *McElwaine*, P. A.
— s. *Pemberton* jr., H.
— s. *Suddard*, Mary
Root, R. K.: (Lott. Rez.) (5524)
Roustan, L.: (Böhtlingk. Rez.) (5474)
Royster, J. F.: Rich. III. 5656
Rusconi, C. (Übers.) s. *Lear* (ital.)
— (Übers.) s. *M. N. D.* (ital.)
Rushton, Will. L.: Sh. and «The Arte of English Poesie» (4987)
Russell, F. A.: T. A. 5666

Saintsbury, G.: Sh. and the Grand Style 5712
St. Swithin: Falstaff's «Food for Powder» 5628
Sander, Arn.: (M. of V. [Elizabethan Sh.] Rez.) (5443)
— (Oth. Ausg. Schröer. Rez.) (5046)
Sarrazin, G.: Zur Biographie und Charakteristik von George Peele 5956
— Sh. in Mailand? 5927
— Sh. als Zeuge in einem Zivilprozeß 5957
Schacht, Rol.: Entwicklung der Tragödie in Theorie und Praxis 5958
Schaukal, Rich.: Das stolze Volk der Übersetzer 5959
Schaumberg, G.: Haml. in München 5834
Schelling, F. E.: Elizabethan Drama (4992)
— Engl. Literature during the Lifetime of Sh. 5790
— The Elizabethan Play-House 5791
Schendel, A. van: Sh. 6025
Scherm, Chr. W.: Engl. Hofmaskeraden 5960
Schlaf, Joh.: T. A. 5871
Schmid, E.: Th. Mays's Tragedy of Julia Agrippina 5961
Schmidt, K. E.: Sh. und die Franzosen 5962
Schneider, K.: Ist die Sh.-Frage gelöst? 5963
— Neues Zeugnis für Rutland-Sh. 5964
Scholz, Wilh. v.: Über Sh. in deutscher Sprache 5820
Schröder, Edw. (The Elizabethan Sh. Rez.) (4812)
— H.: (Sonnets deutsch v. Saenger. Rez.) (5461)
Schröer, A.: (Butler, Engl. Grammar. Ausg. Eichler. Rez.) 5904
Schröer, A.: (Franz. Rez.) (5498)
— (M. W. of W. [Tudor and Stuart Library] Rez.) 5644
— s. Oth. (5046)
— (Sheavyn. Rez.) (5363)
Sckücking, L. L.: Sh. im lit. Urteil seiner Zeit (5127)
— Neuere Sh.-Bücher 5965
— (Johnson. Rez.) (5311)
— (Schelling. Rez.) (4992)
— (The Sh. Allusion Book. Rez.) (5350)
— (Works deutsch von Gundolf. Rez.) 5817
Schulze, K.: Satiren Halls 5966—67
Schumann, P.: Sh.-Entdeckungen 5968
Schur, Ernst: M. N. D (Aufführung im Freien in Berlin) 5858
Semichon, R.: Übers. s. Cor. (franz.)
Setälä, E. N.: Kullerwo-Haml. 6023
Sh. Polonius's Advice to his Son 5615
— Allusion Book (5350)
— Apocrypha (4824)
— *Comedies*, Histories and Tragedies 5606
— and the England of Sh. 5969
— in Germany 5793
— in Hungary 5794
— *Problem* (5360)
— *Remembrance Kalendar*, The 1911 344*
— at Sea 5795
— Songs 5672
— *-Tár*, Magyar 5942
— Humour (Half Hour Plays) 5720
— Personality 5796
— Plutarch (5359)
Shaw, B.: Besser als Sh.? 5970
Sheavyn, Ph.: Literary Profession in the Elizabethan Age (5363)
Skeat, W. W.: M. for M. II, 1, 39 5642
Skemp, A. R.: (Hrsg.) s. *Richards*, Nathanael: Tragedy of Messalina
Smith, Ch. F.: John Dee 5797
— J. C.: (Hrsg.) s. *Spenser*, Ed.: Poetical Works
— R. A.: Dr. Wallace's discoveries 5769
Songs, The, of Sh. 5674
— and Poems from Sh. 5673
Sonnets (5200) 5875
— (deutsch v. George) (5460)
— Sh.'s (deutsch von Saenger) (5461)
— s. *Badt*, B.
— s. *Gundolf*, Fr.
— s. *Puttkamer*, Alberta v.
— English 5798
Sonnès, Paul: Übers. s. Cor. (franz.)
Spenser, Ed.: Poetical Works 5799
Spuren, Auf Sh.'s 5971
Stadler, Ernst: Wieland's Sh. 5972
— s. *Works* (Deutsch von Wieland)

Stahl, E. L.: Die engl. Sh.-Aufführungen 1909 5927
— Ludw.: Nich. Rowes Ambitious Step-Mother (5552)
Steeves, G. W.: Bacon 5800
Stephenson, H. T.: The Elizabethan People 5801
Steinbach, S.: Reinhardts Sh.-Auffassung 5973
Stiefel, A. L.: Einfluß des Erasmus auf die engl. Lit. 5974
Stoddard, W. L.: Life of Sh. expurgated 5802
Stoll, E. E.: Anachronism in Sh. Criticism 5803
Stopes, Charlotte C.: Sh.'s Fellows and Followers 5927
— Elizabeth's First Gift to the Earl of Essex 5927
— William Hunnis and the Revels of the Chapel Royal 6016
— A Lampoon on the Opponents of Essex, 1601 5927
— «The Theatre» 5975
Strindberg, Aug.: Haml. I—III 5835
Struntz, W. (Lodge's Rosalynde et Greg. Rez.) (4369)
Subbarau, R. V.: Haml. Unvailed (5596)
Suddard, Mary: Prose, Blank Verse and Rhymed Verse in R. and J. 5660
Swaen, A. E. H.: The Cobber's Jig 5927
Swinburne, A. Ch.: Three Plays of Sh. (5218)
— Sh. (5372)
— Sh. (Gedicht) 5976

T. of Sh. s. *Jacobsohn*, S.: Lindaus Sh.
— s. *Mahn*, P.: Von Sudermann, Hauptmann und Sh.
Tannenbaum, S. A.: Was Sh. a Gentleman? (5374)
Teaching, The, of Sh. in Schools 5804
Temp. s. *Hill*, N. W.
— s. *Nel Mezzo*
Theobald, W.: Classical Element in the Sh. Plays (5376)
Thorn-Drury, G.: Sh. «Woodbine» 5650
— Sh. Allusions 5805
Thomas, Edward: Feminine Influence on the Poets 5806
Thorndike, A. H. (Baker. Rez.) (4464)
Thumm-Kintzel: Manuscrits de Sh. 6017
Tilley, M. P.: A Passage in L. L. L. 5927
— Two Sh. Notes 5807
— Sh. and his Ridicule of «Cambyses» 5808
T. of A. s. *Adams*, jr. J. Q.
— s. *Wright*, E. H.
T. A. s. *Morgan*, A.
— s. *Russell*, F. A.
T. A. s. *Schlaf*, Joh.
Tolman, Alb. H.: Questions on Sh. 5809
Tolnai, Vilmos: Sh. magyar szonettforditásainak történetéhez 5942
Tragedy, The Second Maiden's 5810
Tr. and C. s. *Legouis*, E.
Tupper, J. W.: (Hrsg.) s. *D'Avenant*
Twain, Mark: Is Sh. dead? (5384)
T. N. K. 5668
— s. *Littledale*, H.
Tyler, Tom and his Wife 5811

Vallentin, B.: Der neue deutsche Sh. 5821
— Sh.'s Sonette 5882
— Übersetzungskunst der Gegenwart 5977
— (Works deutsch v. Gundolf. Rez.) 5817
Vernède, R. E.: Haml. at a Bengal Fair 5620
Vetter, Th.: Sh. und das Volk 5927. 5978
Vivian, P.: (Hrsg.) s. *Campion's* Works
Voigt, Edm.: Sh.'s Naturschilderungen (5562)
— (Schücking. Rez.) (5127)
Vogt, K.: Shylock als Rolle 5856

Wallace, Ch. W.: Children of the Chapel at Blackfriars (5385)
— Neue Dokumente über Sh.'s Leben 5979
— Gervase Markham, Dramatist 5927
— Three London Theatres in Sh.'s Time 5812
Waller, A. R. (Hrsg.) s. *Cambridge History* of English Literature
Ward, A. W. (Hrsg.) s. *Cambridge History* of English Literature
— H. Snowden and C. W.: Sh.'s Town and Times 5813
Waterhouse, O.: (Hrsg.) s. *Non-Cycle Mystery Plays*, The
Watt, A. F.: (Hrsg.) s. *J. C.*
Way, A. C.: Sh. Day by Day 5792
Weber, L.: s. *M. N. D.*
Wechsung, A.: Statistischer Überblick über die Aufführungen Sh.'scher Werke 1909 5927
Weilen, Alex.: Haml. auf der deutschen Bühne (5027)
— Der Dresdner Haml. 5836
— (Perlmann. Rez.) (5204)
Weiser, Carl: Collection of Engl. Lyrical Songs and Ballads 5980
Wennig, E.: Lear 5846
Wershoven, F. J.: (Hrs.) s. *Sh.* and the England of Sh. 5969
Wesemüller, A.: Ein Prinzip Sh.'s Dramatik 5839
Wetz, W.: Zu den Wallace'schen Sh.-Funden 5981

Weygandt, Wilh.: Abnorme Charaktere in der dramatischen Literatur 5982
Whall, W. B.: Sh.'s Sea Terms 5814
Wieland, Fr. Jos.: Haml., der tiefe Denker 5837
Wigston, W. F. C.: Bacon's Creative Seal 5681
— From Bacon's Vineyard 5681
Williams, W. H.: Macb. III, IV 5641
Wilson's Arte of Rhetorique (5392)
Winds, Ad.: Haml. auf der deutschen Bühne (5424)
— Haml. in Wien 5838
W. T. (Elizabethan Sh.) (5249) 5873
— (The Granta Sh.) 5667
— s. *Perott*, J. de
Wislicenus, P.: Sh.'s Totenmaske 345*
Wolff, Em.: Bacon u. seine Quellen 5983
— M. J.: engl. Buchhandel zur Zeit Sh.'s 5984
— Sh. und die Commedia dell' arte 5927
— Neue Sh.-Kunde 5985
— Literarische Verschollenheiten 5986
— (Albright. Rez.) (5256)
— (Lang. Rez.) (5400)
— (Hrsg.) s. *R. and J.* (deutsch)
— S. L.: A Source of Euphues 5815
Wood, A. J. P.: Stage History of Rich. III. (5239)
Woodward, Parker: The Elizabethan Maze 5681
Works (Arden Sh.) 5598
— (Caxton, Ed.) 5599
— (The Elizabethan Sh.) (4812) 5600
— (Era Sh.) 5601
— (First Folio Edition) 5602
— (The Granta Sh.) 5603
— (Methuen Standard Library) 5604
— *Old-Spelling Sh.* (5180)
— (World's Classics) 5605
— (deutsch v. Gundolf) (5395) 5817
— (deutsch von Wieland) (5396)
— (franz.) 5988
Worp, J. A.: Die engl. Komödianten Jellifus und Rowe 5927
Wrage, W.: Engl. Bühnenbearbeitungen von 1. Hen. IV. 5840
Wülker, R.: Zur sogenannten Sh.-Baconfrage 5987
— (History, The Cambridge of English Literature. Rez.) (5302)

Yolland, Arthur: Sh. és a Biblá 5942
Young, W. T.: (Hrsg.) s. *Anthology*, An, of the Poetry of the Age of Sh.

Zeffert, Ch.: Sh. in Fairyland 5816

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1910.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke der betr. Verfasser bezw. Herausgeber und von Gönnern.

I. II. Ausgaben sämtlicher und einzelner Stücke sowie der Gedichte Shakespeares in englischer und deutscher Sprache.

Mr. W. Shakespeare's Comedies, Histories, Tragedies. Faithfully reproduced in Facsimile from the first edition of 1623. London 1910.

The Old spelling Shakespeare being the Works of Shakespeare in the Spelling of the best Quarto and Folio Texts. Edited by Fr. J. Furnivall and the late Bothwell Stones: King John. With introduction by F. W. Clarke. London 1911.

The Arden Shakespeare. Generaleditor: W. J. Craig 1899—1906. R. H. Case 1909. London. King John — Richard III. — King Henry VI., I. II. III. part — Comedy of Errors — Measure for Measure — Troilus and Cressida — The Two Gentlemen of Verona — Timon of Athens — Love's Labours Lost — Pericles.

The Elizabethan Shakespeare. The Plays of Shakespeare, reprinted from the first Folio with introduction, notes etc. by Will. Henry Hudson. Vol. 1—5. The Merchant of Venice, Love's Labours Lost, The Tragedy of Jul. Caesar, The Winter's Tale, A Midsummer-Night's Dream.

— Comedy of Errors in englischer Bühnenbearbeitung mit besonderer Berücksichtigung der vor der ersten Drucklegung von fremder Hand gemachten Interpolationen von Friedrich Lang. Rostock 1909.

— Kaufmann von Venedig. Englisch-deutsche Ausgabe. Mit 27 Holzschnitten. Die deutsche Übertragung von Alexander Fischer. Pforzheim 1843.

— Othello in Paralleldruck nach der ersten Quarto und der ersten Folio mit den Lesarten der zweiten Quarto und einer Einleitung, herausg. von M. M. Arnold Schröer. Heidelberg 1909.

* *

Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Berlin o. J. Bd. V.

*Shakespeare, Will., Romeo und Julia, übersetzt von A. W. v. Schlegel, überarbeitet und mit einer Einleitung versehen von Max J. Wolff. Leipzig o. J.

Bormann, A. E. B., Bacon-Shakespeare's Venus und Adonis. Ein buchstäblich genauer Wiederabdruck der ältesten Originalausgabe vom Jahre 1543. Verbunden mit der ersten wort- und sinngetreuen Übersetzung und Erläuterung. Nebst mehr als 100 Bildertafeln mit 14 Porträts, 18 Ansichten, 5 Plänen, 18 kulturgeschichtlichen Darstellungen, 5 Schriften-Facsimiles, 19 Titelblatt-Facsimiles, 10 Druckseiten-Facsimiles, 30 Figurenzeichen, Parabelbildern und gegen 200 Wappendarstellungen. Leipzig 1899.

Shakespeare-Sonnette. Umdichtung von Stefan George. Berlin 1909.

III. Shakespeariana.

Albright, Victor E. The Shakesperian Stage. New York 1909.

Alt, Theod. Das «Künstlertheater». Kritik der modernen Stilbewegung in der Bühnenkunst. Heidelberg 1909.

Blaese, Berthold. Die Stimmungsszenen in Shakespeares Tragödien. Berlin 1910.

Böhtlingk, Arth. Shakespeare und unsere Klassiker. Bd. 3: Schiller. Leipzig 1910.

Bräker. Etwas über William Shakespeares Schauspiele von einem armen und ungelehrten Weltbürger. (Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XII, 104—168.) Berlin 1911.

Conrad, Hermann. Shakespeares Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. Stuttgart 1897.

**Eichhoff, Th.* Die Mängel der Shakespeare-Überlieferung erläutert an der Gerichtsszene des «Kaufmann von Venedig». Anklam 1911.

Falke, Conrad. Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater. Zürich-Leipzig 1910.

Fest, Jos. Hie Bacon! Ein Beitrag zur Bacon-Shakespeare-Frage. Nürnberg 1911.

Feuillerat, Albert. Le bureau des menus-plaisirs (Office of the Revels) et la mise en scène à la cour d'Elisabeth. Louvain 1910.

Fuchs, Georg. Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater. München-Leipzig 1909.

Gleichen-Russwurm, Alex. Fr. v. Shakespeares Frauengestalten. Nürnberg o. J.

**Hecht, Hans.* Shakespeare und die deutsche Bühne der Gegenwart. (S.-A. aus Germ.-Roman. Monatsschrift.)

Herford, C. H. The Bearing of English Studies upon the National Life. (Engl. Associat. Leaflet 16.) June 1910.

**Holzer, G.* Wer war Shakespeare??? Ein Weckruf. Heidelberg 1910.

**Kellner, L.* Shakespeare und Montaigne. (D. Rundschau, April 1910.)

Knortz, Karl. Macbeth. Eine Shakespearestudie. Essen 1911.

**Kühn, Walter.* Shakespeares Tragödien auf dem deutschen Theater im 18. Jahrhundert. Theaterbearbeitungen und Kritiken. (Dissert.) München 1909.

Lee, Sidney. The Impersonal Aspect of Shakespeare's Art. (Engl. Associat. 13.) July 1909.

Lütgenau, Franz. Shakespeare als Philosoph. Leipzig 1909.

Lufft, Hermann. Die Weltanschauung des Hamlet. Leipzig 1909.

McCallum, M. W. Shakespeare's Roman Plays and their Background. London 1910.

Meinck, Carl. Über das örtliche und zeitliche Kolorit in Shakespeares Römerdramen und Ben Jonsons Catiline. (Studien z. englischen Philologie Bd. 38.) Halle 1910.

**Näcke, Paul.* Zur Shakespeare-Bacon-Frage. (Neuland des Wissens, Jahrg. 1, Nr. 22.)

Rahner, Richard. Ophelia in Shakespeares Hamlet. Eine psychologisch-psychiatrische Studie. Leipzig 1910.

Robertson, John M. Montaigne and Shakespeare. London 1909.

Saintbury, George. Shakespeare and the Grand Style. (Essays and Studies by Members of the English Association.) Oxford 1910.

**Sans, Alb.* Shakespeares König Lear in Frankreich bis zum Jahre 1827. Dissert. Ansbach 1910.

Swinburne, Alg. Charles. Shakespeare. London 1909.

— Three Plays of Shakespeare. King Lear, Othello, King Richard II. London 1909.

Theobald, W. The Classical Element in the Shakespeare Plays. London 1909.

Thumm-Kintzel, Magdalene. Shakespeare-Bacon und das Promus-Manuskript. (Menschenkenner, 11.) Leipzig 1909.

— Francis Bacon, ein Plagiator? (Menschenkenner, 12.) Leipzig 1909.

— Shakespeare-Bacon. Forschungen auf Grund der Handschrift. Menschenkenner, 10.)

Meinungsäußerungen zu dem Aufsatz: Shakespeare-Bacon-Forschung auf Grund der Handschrift. (Menschenkenner, 12.) Leipzig 1909.

Twain, Mark. Is Shakespeare Dead? New York-London 1909.

Ward, Snowden and *Catherine Weed.* Shakespeare's Town and Times. 3rd Edition. London o. J.

Wieland, F. J. Hamlet, der tiefe Denker aus Shakespeares verklärtem reinem Geiste. Eine philosophische Studie. o. O. u. J. Druck von A. Dobler, Kempten.

Wislicenus, Paul. Shakespeares Totenmaske. Darmstadt o. J.

Wood, Alice Percy. The Stage History of Shakespeare's King Richard the Third. New York 1909.

Wulffen, Erich. Shakespeares große Verbrecher. Richard III., Macbeth, Othello. Berlin 1911.

The Teaching of Shakespeare at Schools. Engl. Associat. Leafl. 7. Oxford 1908.

* * *

Notes and Queries. Jahrgang LXI. London 1910.

The English Association Bulletin. June, Oktober 1910. Oxford.

**Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.* 46. Jahrg. Berlin 1910.

Germanisch-Romanische Monatsschrift. Herausgegeben von Dr. H. Schroeder. Heidelberg. 2. Jahrg. 1—12. 3. Jahrg. 1—3.

Magyar Shakespeare-Tár szerkeszti Bayer József. III. kötet, 3. 4. füzet. Budapest 1910. IV. kötet 1. füzet. Budapest 1911.

* * *

Lee, Sidney. A Shakespeare Reference Library. Engl. Association. 15. June 1910.

**Shakespeare.* Supplement zum British Museum Catalogue of printed Books. 1—12. London 1904.

Catalogue of Rare Books on Music (aus der Zeit Shakespeares), herausg. von B. Quaritsch. London 1911.

IV. Geschichte der englischen Literatur und Bühne. Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares.

The Cambridge History of English Literature. Vol. V, VI. Cambridge 1910.

Jusserand, J. J. A Literary History of the English People. Vol. III. From the Renaissance to the Civil War. II. London 1909.

Kellner, Leon. Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria. Leipzig 1909.

Sheavyn, Phoebe. The Literary Profession in the Elizabethean Age. Manchester 1909.

Thompson, Elbert N. S. The English Moral Plays. (Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, publ. under the auspices of the Yale University. New Haven 1910.

Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Herausgegeben von W. Bang.

*— Band 29: William Hunnis and the Revels of the Chapel Royal. A study of his Period and the Influences which affected Shakespeare. By Mr. C. C. Stopes. Louvain 1910.

— Bd. 30: Nathanael Richard's Tragedy of Messallina, the Roman Emperesse, edited by A. R. Skemp. Louvain 1910.

— Bd. 31. Daniel's The Tragedy of Cleopatra nach dem Drucke von 1611 herausgegeben von M. Lederer. Louvain 1911.

The Malone Society Reprints. The Second Maiden's Tragedie 1611. 1909.

— Fidele and Fortunio, the Two Italian Gentlemen. 1909.

— The Virtuous Octavia 1598. 1909.

— Tom Tyler and His Wife. 1910.

— The Arraignment of Paris. 1910.

— Collections. Part III.

— Lodge Thomas. The Wounds of Civil War 1594. 1910.

— A Knack to Know an Honest Man 1595. 1910.

— The Birth of Hercules. 1911.

— Rules and List of Members 1910.

Nashe, Thomas. Works, edited from the original texts by Ronald McKerrow. Vols. I—III, Text. Vol. IV. Notes. Vol. V. Introduction and Index. London 1910.

Fucus Histriomastix, a comedy, probably written by Rob. Ward, now first printed with an introduction and notes by G. C. Moore Smith. Cambridge 1909.

Hymenaeus, a Comedy, now first printed with an introduction and notes by G. C. Moore Smith. Cambridge 1908.

**Jacobi, Gust. Adolf.* Die Frauengestalten der Beaumont-Fletcher'schen Dramen. Halle 1909.

Loth, Bernh. Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare. Diss. Greifswald 1909.

V. Wörterbücher und Grammatik.

Cunliffe, Rich. John. A New Shakespearean Dictionary. London 1910.

Edwardes, Marian. A Pocket Lexicon and Concordance to the Works of Shakespeare. London 1909.

Jespersen, Otto. A Modern English Grammar on Historical Principles. Part I. Sounds and Spellings. Heidelberg 1909.

VI. Verschiedenes.

Morley of Blackburne. Sciences and Literature. Assoc. Bull. No. 13. Febr. 1911.

*Rückblicke auf die Spielzeit 1909/10 am kgl. sächs. Hoftheater in Dresden. o. O. u. J.

Weimar, im April 1911.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

Seine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Brandl, Dr. A., Geheimrat, Univ.-Prof., Berlin, Präsident und Mitredakteur des Jahrbuchs (zugewählt 1896).
von Vignau, Großherzogl. Sächsischer Generalintendant und Kammerherr, Exzellenz, Weimar, 1. Vize-Präsident (zugewählt 1896).
von Bojanowski, Geh. Hofrat, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar (zugewählt 1893).
Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister (zugewählt 1885).
Förster, Dr. M., Univ.-Prof., Leipzig, Mitredakteur des Jahrbuchs (zugewählt 1908).
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Exzellenz, Karlsruhe (zugewählt 1906).
Fischer, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck (zugewählt 1903).
Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Münster i. W. (zugewählt 1899).
von Possart, Prof. Dr. h. c., Generalintendant a.D., München (zugew. 1901).
Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München (zugewählt 1899).

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowski, s. o., Vorsitzender.
von Vignau, s. o.
Moritz, s. o.
Francke, Dr. O., Professor, Weimar.
Stichling, Geh. Justizrat, Weimar.
Heubach, Prof. Dr., Direktor, Weimar.

Ehrenmitglieder:

Dowden, E., Prof., Dublin.
Furness, H. H., Philadelphia.
Roosevelt, Dr. Theodore, Expräsident, Washington.
Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.
Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.
Ward, Adolphus W., Litt. D., LL. D., Cambridge.
White, Dr. Andrew D., Exzellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten.
Wright, W. A., D. C. L., LL. D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Se. Majestät Friedrich August, König von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.
Se. Königl. Hoheit Friedrich II., Großherzog von Baden.
Se. Königl. Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern.
Se. Königl. Hoheit Ludwig, Herzog in Bayern.
Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin, Herzogregent von Braunschweig.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Herzog von Anhalt.
Se. Königl. Hoheit Carl Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha.
Se. Hoheit Ernst II., Herzog von Sachsen-Altenburg.

Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.

Mitglieder:

Adam, Rich., Landger.-Rat, Leipzig.
Ahringsmann, H., Oberlehrer, Naumburg.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors (s. unter Univ.-Bibl.).
Altmann, Georg, Schöneberg-Berlin.
Amherst College Library, Amherst, Mass.
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Arnhold, Ed., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
von Arnim-Muskau, Gräfin, Schloß Muskau.
Aronstein, Dr. Ph., Prof., Berlin.
Athene, Ges. f. Kunst u. Wissenschaft, Magdeburg.
Augusta-Schule, Cottbus.
Augustinerschule, Friedberg i. H.
Bäge, Ludwig, Rektor, Güsten.
Baier, Clemens, Justizrat, Wandsbek.
von Bamberg, Prof., Schloß Oberzauche.
Bandau, Frl. Martha, Oberlehrerin, Halensee.
Bang, Dr. W., Univ.-Prof., Loewen.
Baumgartner, A., Prof., Zürich.
Bayer, Joseph, Prof., Budapest.
Beck, Rob., Dorpat.
Becker, Gustav, Dr. phil., Berlin.
von Berger, Freiherr Alfred, Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Berger-Oberrealschule, Kgl., Posen.
Bernhardt, Frl., Oberlehrerin, Neu-Ruppin.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, Öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschildsche, Frankfurt a. M.
Bibliothek, Murhartsche, Kassel.
Bibliothek, Öffentliche, Mannheim.
Bibliothek des St. Anna-Stifts, Münster.
Bibliothek, Großherzogliche öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek, Großherzogliche, Weimar.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bibliothek der Kgl. Techn. Hochschule, Stuttgart.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Prof. Dr. Gustav, Oberbibliothekar, Mainz.
Bisenz, Prof. Dr., Wien.
Bitterhoff, Dr. phil., Berlin.
Blasius, Wilh., Dr. med. et phil., Prof. a. d. Herzogl. technisch. Hochschule, Geh. Hofrat, Braunschweig.
Blumtritt-Weichardt, Walter, München.
Bode, Dr. E., Oberlehrer, Lübeck.
Boek, Paul, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Böhtlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg-Lengsfeld, Dr., Freiherr, Kammerherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Bolen, Charles, Prof., Chimay.
von Böttinger, Dr., Geh. Reg.-Rat, Mitglied des Herrenhauses, Elberfeld.
Brandt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
Breme, M. J., Schwester, Haselünne.
Brie, Dr. Fr., Univ.-Prof., Freiburg i. Br.
Brinckerhoff-Jackson, John, amerikanischer Gesandter, Habana.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Brotanek, Dr. Rud., Univ.-Prof., Prag.
Brunhuber, K., Kgl. Reallehrer, Archivar u. Stadtbibliothekar, Wasserburg a. Inn.
von Brüning, W., Dr. jur., Landrat, Stolp i. P.
Buch, Friedrich, Oberlehrer, Jena.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Prof., Bonn.
Bürklin, Alex., Bankier, Neustadt (Haardt).
Busley, Carl, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Butler, Maynard, Berlin.
Byvanck, Dr. W. G. C., Oberbibliothekar, Haag.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Campbell, Oskar, Th. d., Paris.
Carpenter, F. I., Prof., Chicago.
Central Free Library, Birmingham.
von Chelius, Rich., Kammerherr, Geh. Kabinettsrat I. K. H. d. Großherzogin von Baden, Exzellenz, Karlsruhe.
Churchill, Dr. G. B., Prof., Amherst.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Cohn, Fritz Th., Verlagsbuchhändler in Firma Egon Fleischel & Co., Berlin.
Colle, G., cand. phil., Loewen.
Collin, Dr. Chr., Dozent an der Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Cornell College, Mount Vernon, J.
Creizenach, Dr. W., Univ.-Prof., Krakau.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Frankfurt a. M.
Darmstädter, Dr. L., Prof., Berlin.
Dartmouth College, Hanover, N. H.
Deckner, Frl. M. E., Sprachlehrerin, Königsberg.
Deinhardt-Schulze, Frau, Weimar.
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Delmer, Prof. F. Sefton, Lektor an der Universität Berlin.
Denker, Carl, Reg.-Rat, Berlin.
Deutschbein, Dr. M., Univ.-Prof., Halle.
Dibelius, Dr. W., Prof., Hamburg.
Dinger, Dr. H., Univ.-Prof., Jena.
Dittenberger, Hauptmann a. D., Weimar.
Dom-Gymnasium, Königl., Kolberg.

Donner, Dr. J. O. E., Dozent an der Univ. Helsingfors.
Dubislav, Dr., Direktor, Westend.
Dupré, Elisabeth, Oberlehrerin, Hannover.
Ebeling, Dr., Oberbürgermeister, Dessau.
Ebbinghaus, Frau Prof. Adele, Halle a. S.
Eckhardt, Prof. Dr. Eduard, Freiburg i. Br.
Eelbo, Bruno, Baurat, Weimar.
Eichhorn, Max, Oberlehrer, Beuthen.
Eidam, Christian, Prof., Kgl. Konrektor, Studienrat, Nürnberg.
Einenkel, Dr. Eugen, Univ.-Prof., Halle a. S.
Eisenberg, Max, Prof. Dr., Arzt, Berlin W.
Eisenmann, Dr. O., Kgl. Museumsdirektor, Karlsruhe i. B.
Endres, Joseph, assistant d'allemand au lycée Henri IV., Paris.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Felber, Emil, Verlagsbuchhändler, Berlin.
Feuillerat, Alb., Univ.-Prof., Rennes.
Fiedler, Dr. H. G., Univ.-Prof., Oxford.
Fischer, M., Pfarrer, Berlin.
Flatz, Rud. Egon, Ingenieur, Wien.
Folger, jun., H. C., New York.
Förster, Gg., Fabrikbesitzer, Hamburg.
Förster-Nietzsche, Frau Dr. Elisabeth, Weimar.
Francisceum, Herzogl. Ev., Zerbst.
Frankenstein, Lud., Redakteur, Leipzig.
Freiligrath, Frl. Gisberte, Baden-Baden.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Friedrichs-Gymnasium, Herzogl., Dessau.
Friedrichs-Gymnasium, Kgl., Gumbinnen.
Frost, Ed. C., Rom.
Fulda, Ludwig, Dr. phil., Frankfurt a. M.
v. d. Gabelentz, Dr. phil., Kabinettssekretär S. K. H. des Großherzogs von Sachsen-Weimar und Kammerherr, Weimar.
Galvez, José Maria, Prof., Berlin.
Gärdes, Dr. Johs., Oberlehrer, Hamburg.
Gebhard, Rich., Rechtsanwalt, St. Petersburg.
Gebhardt, H., Verlagsbuchhändler, Weimar.
Gelber, Adolf, Redakteur, Wien.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Gleitsmann, Frau Oberstleutnant, Würzburg.
Gley, Frl. Maria, Lehrerin, Pankow.
Glöckner, Dr., Oberlehrer, Bunzlau.
Goldschmidt-Livingston, Frau Dr., Frankfurt a. M.
Goldstein, Ludwig, Dr. phil., Redakteur, Königsberg i. Pr.
Goetz, Ernst, Fabrikbesitzer, Leipzig.
Goetze, Frau Constance, geb. Schweich, London.
Gothein, Frau Geh.-Rat Prof. Dr., Heidelberg.
Gotthelf, Carl, Kaufmann, Berlin.
Gottlöber, Paul, Oberlehrer, Stollberg Erzgeb.
Grabau, Carl, Oberlehrer, Lankwitz bei Berlin.
Graetz, Frl. Leonie, München.
Greg, W. W., M. A., Principal Librarian, London W.
Gregori, Prof. Ferd., Hoftheaterintendant, Mannheim.
Grube, Max, Geheimer Hofrat, betraut m. d. obersten Leitung des Meininger Hoftheaters, Meiningen.
de Gruyter, Walter, Dr. phil., Verlagsbuchhändler, Berlin.
v. Gwinner, Arthur, Bank-Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium Dessau, siehe Friedrichs-Gymnasium.
Gymnasium, Königl., Eichstädt.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium Gumbinnen, siehe Friedrichs-Gymnasium.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Dom-, siehe Domgymnasium, Kolberg.
Gymnasium, Ludwigs-, siehe Ludwigs-Gymnasium, Koethen.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Luisen-, siehe Luisen-Gymnasium, Memel.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Wanne.
Hagemann, Carl, Intendant, Hamburg.
Hagen, Th., Prof., Kunstmaler, Weimar.
Hahn, Dr. Georg, Berlin.
Hallervorden, Dr. med., Direktor a. D., Königsberg i. Pr.
Halm, Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Berlin.
Hanovsky, O., Regierungsrat a. D., Kleinhänchen.
Hansen, Frl. Frieda, Berlin.
Hardy, James, Bankherr, Berlin.
Hartmann, Hugo, Hofschauspieler, Grunewald.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
von Hauer, Prof. Dr. Karl, Knittelfeld.
Hauptvogel, F. E., Dr. jur., Leipzig.
Hawkins, W. E., Sidney.
Hecht, Dr. Hans, Univ.-Prof., Basel.
Hecht, R., jun., Berlin.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, München.
Heite, Fritz, Sprachlehrer, Breslau.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.

Henigst, Oskar, Landau i. Pfalz.
Herford, C. H., Univ.-Prof., Manchester.
Herrigsche Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Herrmann, Dr., Oberarzt, Würzburg.
Hertz, Frl. Harry, London.
Hertz, Dr. H., Prof., Weimar.
Heubach, Prof. Dr., Direktor, Weimar.
Hevesi, Dr. Alex., Dramaturg-Regisseur des Nationaltheaters, Budapest.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hildaschule, Großherzogl., Pforzheim.
Hinneberg, Dr. Paul, Prof., Berlin.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Exzellenz, Rohnstock.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hoefler, Frl. Hedwig, Bad Tölz.
Hofbibliothek, Großherzogl., Darmstadt.
Hofbibliothek, K. u. K., Wien.
Hof-u. Landesbibliothek, Großh. Badische, Karlsruhe.
von Hofmann, Prof. Ludw., Weimar.
von Hofmannsthal, Dr. Hugo, Rodaun bei Wien.
von Holtzendorff, Graf A., Wilsikow.
van Hoof, Prof. Dr., Loewen.
Hooge, Oberlehrer, Sonderburg.
Hoops, Dr. Joh., Univ.-Prof., Heidelberg.
Horn, Dr. W., Univ.-Prof., Gießen.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
Huber, Mich., Gymn.-Prof., Stift Metten.
Hübner, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
von Hülsen, G., Kammerherr S. M. des Kaisers, General-Intendant der Königl. Schauspiele, Exzellenz, Berlin.
Imelmann, Dr. Johannes, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
von Ingenheim, Gräfin, Schloß Reisewitz.
Institut, Bibliographisches, Leipzig.
Ipsen, Dr. K., Univ.-Prof., Innsbruck.
Isles, Frl. Alison, Weimar.
Jacoby, Dr. Erich, Charlottenburg.
Jaeger, Dr. Anton, Salzburg.
Jespersen, Dr. Otto, Univ.-Prof., Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Univ.-Prof., Würzburg.
von Joeden, Frl. Margarete, Augustenburg auf Alsen.
Jonas, Frl. Marie, stud. phil., Charlottenburg.
Jones, John, M. A., Prof., Sheffield.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanw., Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler a. D., Schlachtensee.
Kaiser Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kaiser Wilhelm-Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin Auguste Viktoria-Schule Stettin.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Kern, Dr J. H., Univ.-Prof., Groningen.
von Kessler, Graf Harry, Weimar.
Kilian, Eug., Dr. phil., Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, München.
Klinger, Dr. L., Prof., Gleiwitz.
Klotz, Regierungsrat, Berlin.
Koch, Pastor, Tröchtelborn.
Koehne, Frl. Hanna, Oberlehrerin, Pankow.
Kölbing, Arthur, Dr. phil., Freiburg i. B.
König, Wilh., Kaufmann, Leipzig.
Konrath, Dr. M., Univ.-Prof., Greifswald.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Prof., Straßburg i. E.
Kopp, Prof. Dr., Marburg a. L.
Koppel, Dr. Rich., Prof., Dresden.
Koster, Dr. Edw., Haag.
Koesters, Oberlehrer, Vechta.
von Kralik, Dr. Rich., Wien.
Kreisler, Dr. E., Wien.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbes., Schweizerthal.
Kröger, Ernst, Dr. phil., Oberlehrer, Berlin.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. Ruhr.
Kugelberg, Frau H., Adelaide.
Kullnick, Max, Gymn.-Direktor, Berlin.
Kurze, Frl. Gertrud, Oberlehrerin, Braunschweig.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Cad.
Laehr, Dr. Hans, dirig. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliothek, Herzogl., Altenburg, S.A.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landes- und Stadtbibliothek, Düsseldorf.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landesbibliothek, Nassauische, Wiesbaden.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.
Landesschule, Kgl., Pforta.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Schöneberg.
Latham, Frl. Grace, London.
Laukhuff, Rich., Cleveland, Ohio, U.S.A.
Lebede, Dr. Hans, Schöneberg.
Lehrerbibliothek der Stadt München.
Lehrerinnen-Verein, Bonn a. Rh.
Lessing, O., Prof., Bildhauer, Grunewald.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Berlin.
Liter. Lesezirkel Shakespeare, Magdeburg.
Ludewig, Frl. Martha, Lehrerin, Jena.
Ludwig, Dr. Albert, Berlin.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Wien.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Maaß, Otto, Prof. Dr., Gütersloh.
Mädchenlyzeum, Öffentl. deutsches, Prag.
Mädchenschule, Städt. höhere, Flensburg.
Mädchenschule, Städt. höhere, Jena.

Mädchenschule, Städt. höhere, Osnabrück.
Mädchenschule, Städt. höhere, Potsdam.
Mädchenschule, Höhere, Uelzen.
Mager, Amtsgerichtsrat, Eisleben.
Magnus-Weiße, Frau Nina, Berlin.
Mahn, Dr. Paul, Westend.
Manke, 1. ord. Lehrer a. d. Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Manheimer, Dr. V., München.
Manly, John M., Univ.-Prof., Chicago.
Mann, Dr. Max Fr., Prof, Frankfurt a. M.
Manz, Dr. Otto, Freiburg i. B.
Mardersteig, A., Rechtsanwalt, Weimar.
Marelles, Frau, Berlin.
Marggraff, Frl. Marie, Oberlehrerin, Berlin.
Marx, Th., Realschul-Prof., Speyer.
Mascher, Friedrich, Ober-Postsekr., Aurich.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Charlottenburg.
Mautner, Frl. Marie, Wien.
McKerrow, R. B., M. A., London.
Meier, Prof. Dr. Konrad, Dresden.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Merck, Johannes, Hamburg.
Merton, Wilhelm, Frankfurt a. M.
Merzbacher, Prof. Dr. Gottfr., München.
Merzbacher, Jos., München.
Metzner, i. Fa. Berth. Siegismund, Berlin.
Meyer, Frau Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Ernst Joachim, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Frl. Hel., Oberlehrerin, Friedenau.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Milan, Dr. phil. Emil, Lektor an der Universität Berlin, Charlottenburg.
Minotto-Sorma, Gräfin Agnes, Wannsee.
Moorman, F. W., Univ.-Prof., Leeds.
Morgenstern, Dr. Gustav, Redakteur, Leipzig
Morsbach, Dr. L., Geh. Reg.-Rat, Univ.-Prof., Göttingen.
Mott, J. Lewis, Prof., New York, U. S. A.
Mottl, Felix, Gen.-Musikdirekt., München.
Mühlau, Dr. F., Professor, Kiel.
von Müller, F., Kaiserl. Gesandter, Exzellenz, Haag.
Müller, Frl. M. H. A., Dessau.
Müller, Frau Anna, Köln.
Münch, Dr. W., Geh. Reg.-Rat, Univ.-Prof., Berlin.
Mylo, Dr. P., Berlin.
Nebe, Dr., Ministerialdirektor, Großhrzgl. Sächs. Bevollmächtigter zum Bundesrat, Berlin.
Nernst, Dr. Walter, Univ.-Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Neuendorff, Bernh., Dr. phil., Charlottenburg.
Neuffer, Dagobert, Direktor des Stadttheaters, Weimar.
Nobelbibliothek der Schwedischen Akademie, Stockholm.
Ober-Realschule I. Städt., Charlottenburg.
Ober-Realschule, Erfurt.
Ober-Realschule, Städt., Freiburg i. Schles.
Ober-Realschule in den Francke'schen Stiftungen, Halle a. S.
Ober-Realschule auf der Uhlenhorst, Hamburg.
Ober-Realschule, Heide.
Ober-Realschule, Städt., Neuß.
Ober-Realschule, Kgl., Suhl.
Ober-Realschule, Weißenfels.
von Oechelhäuser, Dr. Ad., Hofrat, Prof., Karlsruhe.
von Oechelhäuser, Dr. Ing. Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
Oehme, R., Dr., Greifswald.
Oertel, Dr. Hch., Gymn.-Lehr., Schweinfurt.
Ortlepp, Dr. P., Großherzogl. Bibliothekar, Weimar.
Pabisch, Frl. Marie, Wien.
Parow, Dr. W., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Paetel, Erich, Direktor der «Neuen Shakespeare-Bühne», Berlin.
Paulus-Bibliothek, Worms.
von Pechmann, Wilh., Freiherr, Bank-Direktor, München.
Pegnesischer Blumen-Orden, Nürnberg.
Perry, Marsden J., Providence, R. I., U. S. A.
Petersen, Rud., Hamburg.
Petsch, Dr. Rob., Univ.-Prof., Heidelberg.
Phillips, Editor of the Yorkshire Post, Leeds.
Pietsch, Lud., Prof., Berlin.
Pietzsch, Frl. Marie, Straßburg i. E.
Pincus, S. B., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Pogany, stud. phil., Charlottenburg.
Pogatscher, Dr. A., Univ.-Prof., Graz.
Pohl, Moritz, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Popovich, Bog., Univ.-Prof., Belgrad.
Poppe, R., Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
zu Putlitz, Baron Gans Edler, Gr.-Pankow.
Raehlmann, Prof. Dr. E., Exz., Kais. Russ. Wirkl. Staatsrat, Weimar.
Raschdau, Ludwig, Exz., Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Prof., Marburg i. H.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Barmen.
Realgymnasium, Andreas-, siehe Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Realgymnasium, Dorotheenstädtisches, Berlin.
Realgymnasium, Kaiser Wilhelm-, siehe Kaiser Wilhelm-Realgymnasium, Berlin.

Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Coblenz.
Realgymnasium, Eisenach.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schl.
Realgymnasium, Potsdam.
Realgymnasium, Schwerin i. M.
Realgymnasium, Tilsit.
Realgymnasium, Weimar.
Realgymnasium, Zittau.
Realschule, Großherzogl. Zimmermanns-, Apolda.
Realschule, VIII. Städt., Berlin N.
Realschule, XII. Städt., Berlin O.
Realschule, XIII. Städt., Berlin NW.
Realschule an der Prinz-Georgstraße, Düsseldorf.
Realschule, Geisenheim.
Realschule, Städt., Gevelsberg.
Realschule Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Haynau.
Realschule, Cöln a. Rh.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.
Reform-Realgymnasium, Witten a. R.
Regel, Prof. Dr. E., Oberlehrer, Halle a. S.
Reiche-Frei, Frau L., Berlin.
Reichow, Frl. Meta, Schöneberg.
Reinke, Frl. Berta, Berlin.
Reinke, Frl. Hermine, Wilmersdorf bei Berlin.
Reismann, H., Paderborn.
Reitterer, Dr. Th., Prof., Wien.
Richter, Frl. Helene, Wien.
Riis-Knudsen, C., Prof., Kopenhagen.
Ritter, Dr. Otto, Priv.-Doz., Halle a. S.
Roeske, P., Groningen.
Rönneberg, Frl. M. H., Schuldirektorin, Friedenau.
Rosellen, Franz, Direktor, Neuß a. Rh.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rösicke, Frau Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Roth, stud. phil., M. A., Berlin.
Rothe, Dr. C., Staatsminister, Wirkl. Geh. Reg.-Rat, Exzellenz, Weimar.
Saeng, Lud., jun., Buchhändler, Darmstadt.
Sager, Carl, prakt. Arzt, Kirchen a. Sieg.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sammler, Fritz, Kaufmann, Barmen.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sauer, Dr. August, Univ.-Prof., Hofrat, Prag.
Savits, J., Oberregisseur, München.
Scharrer-Santen, Ed., Schauspiel., München.
Scherer, Dr. H., München.
Schiff, Jakob Herm., Frankfurt a. M.
Schipper, Hofrat Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Wien.
von Schirach, Intendant, Weimar.
Schlenther, Dr. P., Hofrat, Berlin.
Schmidt, Reinhold, Professor, Thorn.
Schmidt, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
Schneider, Dr., Prof., Altenburg.
Schneider, Frl. E., Großhzgl. Hofschauspielerin, Weimar.
Schönemann, Prof., Weimar.
Schofield, W. H., Univ.-Prof., Cambridge, Mass., U. S. A.
Schroeder, Fritz, Papierfabrikant, Golzern.
Schroefl, Max, Prof., Bayreuth.
Schröer, Prof. Dr. A., Cöln.
Schroeter, E., Direktorin, Charlottenburg.
Schücking, Dr. L. L., Univ.-Prof., Jena.
Schüddekopf, Prof. Dr. Carl, Weimar.
Schultze, Konr., Dr. phil., Berlin.
Schulze, Rudolf, Verlagsbuchhändler, Köthen i. A.
Schwabacher, Frau Therese, Würzburg.
Schwarz, Frl. M., Oberlehrerin, Hanaua. M.
Schweitzer, Frau Algunde, Berlin.
Segers, Rob., Eisenbahn-Ober-Sekretär, Kattowitz.
Seifert, Dr., Rechtsanwalt, Dresden.
Sello, Dr. Erich, Justizrat, Berlin.
Seminar, Engl., der Univ. Berlin.
Seminar, Engl., der Univ. Breslau.
Seminar, Engl., der Akademie Frankfurt a. M.
Seminar, Engl., der Univ. Freiburg i. Br.
Seminar, Engl., der Univ. Gießen.
Seminar, Engl., der Univ. Göttingen.
Seminar, Engl., der Univ. Halle a. S.
Seminar, German.-roman., der Univ. Heidelberg.
Seminar, Rom.-engl., der Univ. Kiel.
Seminar, Engl., der Univ. Königsberg.
Seminar, Engl., der Univ. Leipzig.
Seminar, Engl., der Univ. Marburg.
Seminar, Rom.-engl., der Univ. München.
Seminar, Engl., der Univ. Münster.
Seminar, Engl., der Univ. Prag.
Seminar, Engl., der Univ. Straßburg.
Seminar, Engl., der Univ. Wien.
Seminar, Engl., der Univ. Würzburg.
Seydel, Dr. Wolfg., Oberlehrer, Leipzig.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Sherman, L. A., Prof., Lincoln, Nebr.
Sherzer, Frl. Jane, Dr. phil., Oxford, Ohio, U. S. A.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Sieper, Dr. E., Univ.-Prof., München.
Simpson, Percy, Chingford.
Singer, Dr. S., Univ.-Prof., Bern.
Skemp, Prof. Dr. A. R., Bristol.
Sobernheim, Dr. Walter, Konsul, Berlin.
Solmitz, S., Bankier, Berlin.
Spielmann, M. H., London.

Spies, Dr. Heinrich, Prof., Berlin.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Aachen.
Stadtbibliothek, Augsburg.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Bromberg.
Stadtbibliothek, Cöln a. Rh.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Erfurt.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Karlsbad.
Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtbibliothek, Mainz.
Stadtschulbibliothek, Greiz.
Stadttheater, Leipzig.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Starcke, Dr. med. E., Vieselbach b. Weimar.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Risstissen b. Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stichling, Karl, Geh. Justizrat, Weimar.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Cöln a. Rh.
Stuart, Frau Virienne Porris, Adelaide.
Swaen, A. E. H., Lektor an der Univ. Groningen.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl. Gertrud, Frankfurt a. O.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Taylor Institution, Oxford.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Tilley, Morris P., Ann Arbor.
Tilly, W., Institutsvorst., Gr.-Lichterfelde.
Tolman, Alb. H., Univ.-Prof., Chicago.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Türckheim, Dr. Leo, Prof., Würzburg.
Ulbrich, Prof. Dr., Direktor, Berlin.
Ungarische Shakespeare-Gesellschaft, Pest
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Bern (s. Hochschulbibliothek).
Universitäts-Bibliothek, Budapest.
Universitäts-Bibliothek, Christiania.
Universitäts-Bibliothek, Czernowitz.
Universitäts-Bibliothek, Erlangen.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Greifswald.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Heidelberg.
Universitäts-Bibliothek, Alexander-, Helsingfors.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Kiel.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, Lund.
Universitäts-Bibliothek, Marburg.
Universitäts-Bibliothek, München.
Universitäts-Bibliothek, Münster.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Stockholm (siehe Nobel-Bibliothek).
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University of California Library, Berkeley.
University Library, Birmingham.
University Library, Glasgow.
University of Georgia, Athens.
University Library Mr. Gill, Montreal.
University Library, Princeton, N. J.
University of Missouri, Missouri.
University of Toronto Library, Toronto.
Varnhagen, Dr. H., Univ.-Prof., Erlangen.
van de Velde, Henry, Prof., Weimar.
Venzlaff, Dr. G., Treptow.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vetter, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Zürich.
Victoria-Luisenschule, Wilmersdorf.
Viëtor, Dr. W., Univ.-Prof., Marburg i. H.
de la Vigne, Max, Gutsbesitzer, Weißeneck.
von Vincke, Freiherr, Landrat a. D., Ostenwalde b. Melle.
Vocht, H. de, Prof., Loewen.
Vollhardt, Dr. W., Professor, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Vordieck, Prof., Dortmund.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Wang, Dr. Hans, Dramaturg, Mannheim.
Warburg, Dr. A., Hamburg.
Waterhouse, Gilbert, Heywood.
Wechsler, Dr. E., Arzt, Heidelberg.
von Weilen, Dr. Alex., Univ.-Prof., Wien.
Weimarische Landeszeitung Deutschland, Weimar.
Weiser, Carl, Ober-Regisseur des Hoftheaters, Weimar.
Wells, W., M. A., Lektor an der Universität München.
Weltrich, Dr. Rich., Prof., München.
Wendt, H., Pastor em., Weimar.
von Westenholz, Dr. F. P. Freiherr, Prof., Stuttgart.

Westermann, George, Verlagsbuchhändler, Braunschweig.
Weyhe, Dr. Hans, Univ.-Prof., Leipzig.
Wiegand, Klara, Oberlehrerin, Weimar.
Wienke, Hans, cand. phil., Berlin.
von Wildenbruch, Frau Geh. Leg.-Rat, Berlin.
von Wildenbruch, Generalleutnant z. D., Exzellenz, Berlin.
Wildhagen, Dr. K., Oberlehrer, Charlottenburg.
Wilhelm Auguste-Victoria-Bücherei der Stadt Dortmund.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
Williams College, Williamstown, Mass.
Winds, Adolf, Hofschauspieler, Leipzig.
Windscheid, Frl. Käthe, Dr. phil., Leipzig.
de Wit, Frl. Auguste, Larn i. Holland.
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Studienrat, Prof., München.
Wolff, Emil, Dr. phil., München.
Wolff, Prof. Dr. Max J., Berlin.
Wollmann, Siegfried, Rentner, Berlin.
Wurzbach, Dr. Wolfgang, Ritter von Tannenberg, Privatdozent, Wien.
Würzburger, Dr. Eugen, Geh. Reg.-Rat, Direktor, Dresden.
van de Wyer, Jos., Dr., Löwen.
v. Ysselstein, Reg.-Rat a. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Dr. Alfred, Kais. Legationsrat a. D., Berlin.
Zschech, Otto, Prof., Göttingen.

Abgeschlossen am 1. Mai 1911.

Namen- und Sachverzeichnis

zu Band XLVII.

(Abkürzungen: Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Rez. = Rezension)

Abramczyk, R., Herder u. Sh. 286
Adams, J. Q., Zum Timon 267
Arden of Feversham 35
Arden, Robert 273
Arden Shakespeare 336
Alba 354
Albanus protomartyr 75
Albion Knight 357
Alden, R. M., Ausg. Beaumont 363
Alexander, W., Cæsar 132. 267
Alleyn, Chr. 281
Allot, England's Parnassus 358
Andronicus Commenus 78
Aristoteles 326. 328
Armes, Ph., Angels' Music 354
Aronstein, Ph., Schauspielorganisation 281
Ascanius 71
Ayres, H. M., Zu Cæsar 267

Bacon 325
Bacon-Hypothese 344. 345. 346
Badt, B., Zu Milton 285
  Platonisches in den Sonetten 270
Baeumker, Cl., Rez. v. Wolff 325
Ballweg, O., Klassizist. Drama 325
Bang, W., Materialien 348. 359. 364. 366. 368
Barjona 323
Basileia 280
Bates, E. S., Zur Sonettenfrage 269
Beaumont, Ausg. A King 363
  Knight of the B. Pestle 363
  Works 363
  Four Plays in One 35
  Little French Lawyer 35
Beaumont-Fletcher, Love's Pilgrimage 36
  Maid's Trag. 33
  Nice Valour 35
  Triumph of Time 268
Becker, G., Pheander 262
Bell, H. I., Ausg. Traherne 369
Belles-Lettres Series 363
Benedict, R. R., Hamlet 298
Birth of Hercules 360
Boccaccio 262
Böhtlingk, A., Sh. u. Schiller 300
Bond, R.W., Plays from the Italian 322
Booth, W. St., Bacon-Hypothese 345
Bormann, W., Münchener Theaterschau 238
  Sinnbildliches im Macbeth 124
Bradford, G., Zu Fletcher 278
Bradley, A. C., Essays 341
  Lectures 339
Bradley, H., Place-Names 341
Brandl, A., Rez. v. Feuillerat 312
  Rez. v. Lee 309
  Shakespeares Totenmaske 157
Brandon, S., Octavia 325. 359
Brewer, Merry Devil 37
Brie, F., Italienische Einfl. 259
  Lyly und Green 257
Bright, J. W., Sabie's Pan's Pipe 261
  Versification 349
Bright, T., u. Sh. 332
Britanniæ Primitiæ 75
Brooke, C. F. B., Zu Marlowe's Tamerlane 258
Brooke, T., Ausg. Everyman 356
Brotanek, R., Rez. v. Reyher 313
Bühne 18. 281. 287. 306. 320. 341. 350. 352. 360
Bühnendekoration 320
Buchanan u. Sh. 196
Buggbears 322
Burbadge, Richard 281. 283
Butlar, P., Ben Jonson's Lustspiele 277

Carew, Mariam 325
Case, R. H., Sh.-Ausg. 336
Castle of Perseverance 356
Castiglioni, Cortegiano 271

Cæsar and Pompey 132. 267. 279
Chambers, E. K., Urkunden 351
Chapman, Ausg. Tragedies 362
Cæsar and Pompey 132
Chester Plays 355
Child, H. H., Ausg. Peele's Arraignment 359
Churchill, G. B., Rez. v. Fucus 324
Rez. v. Lælia 324
Cicero 312
Club Law 280
Condell, Henry 281
Constans Fratricida Tragœdia 74
Conrad, H., Zu Henry VI 262
Zu Sh.'s Leben 272
Cory, H. E., Pastoraldichtung 261
Crawford, Ch., Kyd-Concordance 348. 360
Creizenach, W., Lucrece-Quelle 200
Shirley auf der deutschen Bühne 201
Cromwell 23
Cunliffe, J. W., Ausg. Gascoigne 370
Sh. und die Maske 275
Cunnington, R. H., Zum Lear 268
Cupido Adultus 84
The Curtain 19

Daffis, H., Sh.-Bibliographie 372
Daniel, S., Cleopatra 293. 359
Davenant, Masken 321
Day, J., The Divell is in it 33. 35
Whore of Babylon 33
Dee, J., Übers. des Faustbuchs? 361
Degenhart, M., Zu Tamerlane 258
Dekker, Hornbook 28. 35
Satiromastix 23
Dialekttypen 366
Dibelius, W., Herrick 329
Diesterwegs Reformausgaben 336
Dixon, W. M., English Parnassus 367
Don Quixote 364
Döring, A., Zum Hamlet 266
Dowden, E., Einleitungen zu Sh. 334
Drant, Th., Horaz-Übers. 42
Durham, W. H., Introduction to Sh. 338
Durning-Lawrence, E., Bacon-Hypothese 345

Eckhardt, E., Zu Club Law 280
Wetz-Nekrolog 215
Dialekttypen 366
Edwardus Confessor 72
Elizabethan Shakespeare 335
Eschenburg's Sh. 286
Estienne, Ch., Les Abusez 324
Eumorphus 84
Euphuismus 312. 313
Everyman 256. 356

Falke, K., Kainz als Hamlet 303
Faustbuch 360
Fernow, J., Zum Macbeth 268
Fest, J., Bacon-Hypothese 347
Feuillerat, A., Lyly 311
Office of the Revels 351
Sh. en France 224
Fidele and Fortunio 358
Field, R., Sh.'s Freund 272
First Folio Sh. 335
Fischer, R., Rez. von Matthews 289
Fletcher, J., u. Beaumont 271
Cardenio 278
The Chances 35
Fletcher, Faithful Shepherdess 34
u. Massinger 277
als Mitarbeiter 277
Noble Kinsmen 275
Sea-Voyage 277
A Wife for a Month 35
Folio-Faksimile 332
Ford, Pitty she's a Whore 23
Förster, M., Furnivall-Nekrolog 217
Rez. v. Alden 363
— Armes 354
— Bang 348. 359. 364. 366. 368
— Bell 369
— Booth 345
— Bradley, A. C. 339. 341
— — Henry 341
— Bright 349
— Brooke 356
— Chambers 351
— Child 359
— Crawford 348. 360
— Cunliffe 370
— Dixon 367
— Durham 338
— Durning-Lawrence 345
— Eckhardt 366
— Fest 347
— Feuillerat 351
— First Folio Sh. 335
— Folio-Faks. 332
— Fowler 354
— Granta Sh. 335
— Greg 333. 351. 353. 357. 358. 359
— Grierson 367
— Haslehust 344
— Hart 335. 336
— Holzer 347
— Intze 365
— Jerrold 344
— Konewka 337
— Law 342
— Lederer 359
— Lee 339
— Levy 333
— List 341
— Lobban 335
— MacCracken 338
— McKerrow 357. 359

Förster, Rez. v. Müller 349
— Moore 349
— Murray 350
— Parrott 362
— Pierce 338
— Porter 335
— Powell 355
— Rohde 360
— Rutz 349
— Saintsbury 341
— Sampson 369
— Savage 344
— Schick 342
— Sélincourt 367
— Simpson 358
— Skemp 364
— Smith 357
— Stephenson 354
— Stopes 368
— Storck 364
— Stuart 350
— Thompson, A. H. 369
— — C. S. 356
— Thomson 337
— Türck 339
— de Vocht 358
— Waller 363
— Watts-Dunton 334
— Whall 348
— Wilson 359
— Wolff 337
— Young 367
Forsythe, R. S., Zum Nero 279
Fortescue, Th., Übers. Pedro Mexias 258
Fortunia 77
Fowler, J. T., Angels' Music 354
Französische Einflüsse 274. 276. 293. 309. 315. 318. 324. 325. 331
Frerking, J., Sh. u. Tieck 287
Freud, S., Zu Hamlets Psychologie 264
Friedländer, A. A., Zum Hamlet 266
Fries, C., Indischer Hamlet 195
Sh. u. Buchanan 196
Furnivall, F. J., Nekrolog 217
Fucus Histriomastix 324

Gallenkamp, W., Zum Hamlet 265
Gammer Gurton's Needle 257
Gascoigne, G., Ausg. 370
— Supposes 322
Garnier, Cornélie 267. 293. 310
Garrick 3
Gebhardt, R., Sh. u. Schopenhauer 170
Globe Theater 282
Gorboduc 311
Gosson, Plays Confuted 20. 27
Grabau, C., Zeitschriftenschau 256
Granta Sh. 335
Grazzini, Spiritata 323
Greg, W.W., Ausg. Brandon's Octavia 359
Greg, W. W., Ausg. v. Merry Wives 333
Ausg. v. Patient Grissell 351
— Second Maid's Tragedy 353
— Tom Tyler 357
— Two Ital. Gentlemen 358
Zum Hamlet 267
Moralitäten-Fragmente 357
Sh.-Quartos 284
Requisiten-Inventare 353
Urkunden 351
Greene, R., Alcida 257
Alphonsus 25
Einfl. Lyly's 257
Groatsworth 285
Planetomachia 257
Greenlaw, E. A., Zu Spenser 259
Grévin, J., César 267
Griechische Einflüsse 270
Grierson, H. C., English Parnassus 367
Sh. und das Meer 275
Griseldis-Dramen 357. 358
Groos, K., Zu Sh.'s Psyche 271

Haase, Friedr. 196
Hanford, J. H., Zu Gammer Gurton 257
Zu Milton 285
Hannibal 81
Hart, H. C., Ausg. v. Henry VI 336
Haslehust, E. W., Sh.-Land 344
Hatcher, O. L., Fletcher 277
Hausted, Senile Odium 82
Hecht, H., Sh. auf der Bühne 287
Hemings, John 278. 281. 283. 284. 343
Hemingway, S. H., Zu den Sonetten 270
Henslowe, Ph. 258
Herder 286
Herodes-Mariamne-Dramen 364
Herrick, R., Biographie 329
Heywood, T., Brazen Age 35
Fair Maid 279
Hibbard, L. A., Zu Heywood 279
Higden, R., Verf. d. Chester Plays 355
Hirtenspiele 276
Holbein, Hans 316
Holländische Einflüsse 256
Holthausen, F., Textkritik d. York Plays 256
Holzer, G., Bacon-Hypothese 347
Hoops, J., Zum Macbeth 269
Horaz, eliz. Übersetzung 42
Hudson, W. H., Sh.-Ausg. 335
Hughes, W., Sh.s Freund 270
Hunnis, W., A Study of 368

Italienische Einflüsse 101. 193. 259. 262. 313. 315. 322. 323. 324. 330. 358
Ingannati, Gli 324
Intze, O., Ausg. v. Rowe's Tamerlane 365
Iphis 79

Jacob I. in Oxford 351. 353
Jacob and Esau, von Hunnis? 369
Jacobi, G. A., Zu Fletcher 277
Jahn, K., Rez. v. Böhtlingk 300
Jerrold, W., Sh.-Land 344
Jiriczek, O., elis. Horaz 42
Jones, Inigo 316. 318
Jones, E., Zu Hamlets Psychologie 264
Jonson, Ben, Charakterisierungskunst 277
Cynthia's Revels 34
Devil is an Ass 34
Every Man in his Humour 25
Execration upon Vulcan 37
u. Herrick 330
Lustspiele 277
Magnetic Lady 32
Masken 318
The Poetaster 18. 33
Totenbild 157
Juvenal 365

Kainz, Josef 1
Keller, W., Rez. v. MacCallum 293
Rez. v. Knortz 295
— v. Wright 296
Kellner, L., Sh. u. Montaigne 274
Kilian, E., Hamlet-Inszenierung 106
König Johan 235
Kirkman 279
A Knack to Know an Honest Man 358
Knight of the Burning Rock 131
Knortz, K., Macbeth 295
Koeppel, E., Bottoms Ercles 190
Richard III. u. Seneca 188
Komödianten, engl. 103
Konewka, P., Silhouetten zu Sh. 337
Kyd-Concordance 348. 360

Lœlia 324
Landsberg, H., Sh. in Berlin 246
Lang, A., Warburton's Köchin 286
Lateinische Einflüsse 312. 330. 360. 365
Law, E., Sh. as Groom of the Chamber 342
Law, R. A., Zu Yarington 279
Lawrence, W. J., Elizabethan Playhouse 18
Lederer, M., Ausg. Daniels Cleopatra 359
Lee, S., Bibliographie Sh.s 339
French Renaissance 309
Leonhardt, F., Zu King John 262
Levy, M., Sh. u. Bright 332. 333
Lewinsky, J., Kl. Schriften 302
Littledale, H., Zu Fletcher 278
List, W., Hans Sachs' Hamlet 341
Lobban, J. H., Sh.-Ausg. 335
Lodge, Th., Civil War 359
Long, P. W., Zu Spenser 260. 261
Lucian 268. 296
Lucrece, Play of 200
Luick, K., Sprachmelodisches 275
Lufft, H., Hamlet 298
Lütgenau, F., Sh.-Chronologie 276
Sh.s Philosophie 291
Lyly, John, Einfluß Green's 257
Einfluß auf die Hirtenspiele 276
Einfluß auf die Maske 318
Euphues 262
Love's Metamorphosis 257
Woman in the Moon 257

MacCallum, M. W., Sh.'s Roman Plays 293
MacCracken, Introduction to Sh. 338
McKerrow, R. B., Ausg. Brandon's Octavia 359
Ausg. Patient Grissell 357
Macilwaine, Morris Tunes 354
Magelonen- u. Sturmfabel 128
Malone Society 351. 357. 358. 359. 360. 362
Manley, J. M., Everyman 256
Marlowe, Zum Faustus 258. 360
Tamerlanstoff 258
Zu Tamerlane 258. 267
Marston, Antonio's Revenge 32
Malcontent 35
Maskenspiele 275. 313
Mason, John 280
Master of the Revels 281. 284. 316. 351
Matthews, Br., Drama 289
Mensi, A. v., Ziegler-Nekrolog 203
Meres, F. 276
Middleton, Black Book 37
Miller, R. D., Versification 349
Milton, J., Comus 319
Lycidas 285
u. Peele 285
u. Spenser 285
Vorlagen 285
Misogonus 322
Mites Terram Possidebunt 72
Montaigne 274
Moralität 317. 356. 357
Morgan, L. B., Bellum Grammaticale 280
Latin University Drama 69
Moore, J. L., Tudor-Views on Language 349
Moorman, F. W., Leben Herricks 329
Morsbachs Studien 349. 360
Morris Tunes 354
Morus, Th., Ausg. Comfort against Tribulation 370
Ausg. Utopia 369. 370
Mountjoy, Sh.s Wirt 272
Mühlfeld, W., Cæsar and Pompey 132
Müller, C., Hirtenspiele 276
Munday, A., Two Italian Gentlemen 23. 358
Munro, J. J., Schreibungen von Sh.s Namen 273
Muret, M. A., Cæsar 267

Murray, J. T., Dramatic Companies 350
Musik 278. 321. 354. 360
Mustard, W. P., Sabie's Pan's Pipe 261
Mysterienspiele 256. 263. 355. 356

Nadal, Th. W., Zu Spenser's Muiopotmos 261
Nash, Th., Martin's Month's Mind 27
Unfortunate Traveller 19
Neale, Morris Book 354
Neidig, W. J., Sh.-Quartos 285
Nero 279
Netto, J., Zu Sh.'s Psyche 271
Neuendorff, B., Volksbühne 306
Newton, Th., History of the Saracens 258
Norton 311
Notolla 88

Ovid 312. 313

Palmer, S., mobled 266
Parker, H., Übers. Masuccios 259
Parrott, Th. M., Ausg. Chapman 362
Cæsar and Pompey 280
Partiall Law 24
Pasquaglio, Il Fidele 358
Peele, R., Arraignment of Paris 359
Biographisches 257
u. Milton 285
The Puritan 257
Perott, J. de, Zu Merry Wives 263
Sturmfabel 128
Zu Winter's Tale 192. 269
Pescetti, O., Cesare 267
Petsch, R., Rez. von Lütgenau 291
Pheander 262
Phillip, J., Patient Grissell 357
Philipps, Augustine 282. 283. 284. 383
Philomachia 280
Physiponomachia 75
Pierce, F. E., Introduction to Sh. 338
Platon 270. 326. 327
Plautus 360
Plinius 312
Plomer, H. R., Sh. u. d. Mountjoys 272
Plutarch 293. 297. 312. 359. 360
Porter, Ch., Sh.-Ausg. 335
Possart, E. v., Festvortrag XIV
Powell, E., Mysterienspiele 355

Quixote, Don, 278

Rabelais 310
Rahmer, R., Ophelia 298
Reyher, P., Masques 313
Richards, N., Messallina 33. 364
Richter, H., Josef Kainz 1
Rez. v. Lewinsky 302
Sh.s Technik 274
Wiener Theaterschau 227
Robarts, H., Pheander 262
Rohde, R., Marlowe u. Faustbuch 360
Root, R. K., Zu Faustus 258
Römertragödien 359
Romio u. Julietta 92
Römischer Einfluß 267. 268
Roper, W., Life of More 370
Rowe, N., Ausg. Tamerlane 365
Rowley, W., Ausgabe 364
Royster, J. F., Zu Rich. III. 263
Rutz, O., Typenlehre 349

Sabie, Fr., Pan's Pipe 261
Sachs, H., Hamlet 341
Saintsbury, Sh. and the Grand Style 341
Sampson, G., Ausg. More's Utopia 369
Sandison, H. E., Zu Spenser's Jugendgedichten 260
Sanguis Sanguinem 74
Sarrazin, G., Zu Peele's Leben 257
Savage, R., Catalogue of Books 344
Susenbrotus 77
Scaliger 310
Schick, J., Hamlet-Parallelen 342
Schiller 286. 300
Schlegels Sh. 286. 338
Schopenhauer u. Shakespeare 170
Schücking, L. L., Rez. v. Ballweg 325
Rez. v. Bond 322
— Tolman 292
Schulkomödien 280. 323
Schwankbücher 259
Second Maid's Tragedy 23. 363
Sélincourt, E. de, Ausg. Spenser 367
Seneca, Einfluß 188. 190. 267. 311
Übersetzung 190
Senilis Amor 81
Senile Odium 82
Shakespeare, Henry 273
Shakespeare, John 273
Shakespeare, Roger 273
Shakespeare, Thomas 273
Shakespeare, Will.
als Aktionär 272
Ausgaben 332
Aussprache 275
Bibliographie 339. 372
Biographie 272. 365
u. T. Bright 332
u. Buchanan 196
Buchhandel s. Zeit 284
Bühne Sh.s 18. 281. 287. 306. 341. 350. 352. 360
auf der modernen Bühne IX. 1. 106. 108. 109. 110. 112. 196. 224. 227. 235. 238. 246. 248
Bühnenanweisungen 306. 360
u. Castiglioni 271
Charakterisierungskunst 274
Chronologie 276
in Deutschland 92

Shakespeare, Will.
Droeshout-Bild 345
Dialekt bei 366
Einkommen 272. 283
Einfluß auf Richards 365
Einführung in 338
Erwähnung 346
u. Eschenburg 286
Farbenempfindungen 271
u. R. Field 272
u. Fletcher 278
Foliotext 332
in Frankreich 224
franz. Einfluß 309
im Freiluftheater 224
Geister 274
Groom of the Chamber 273. 343
s. Heimatgegend 344
u. Herder 286
Hofbeamter 273. 343
u. Horaz 66
italien. Einflüsse 191
als Jurist 281
als Kammerdiener 273. 342
u. Lucian 268
u. Lyly 312. 336
s. Mannesideal 336
Metrik 349
Maskenspiel bei 275. 320
Meeresschilderungen 275
u. Montaigne 274
Morris Tunes 354
u. die Mountjoys 272
Nachahmer 279
Namensvetter 273
Onkel Henry 273
Persönlichkeit 340
u. Plutarch 293. 297
Prozesse 281
Psychologie 264. 266. 271
Quartotexte 332. 333
Quellen 66. 128. 188. 190. 191. 192. 195. 196. 293. 296
Raubdrucke 332
Rowe's Biographie 365
Schauspielertruppe 278
u. Schiller 300
u. Schopenhauer 170
Schreibungen des Namens 273
Seeausdrücke 348
u. Seneca 188. 190
beim span. Gesandten 343
Sprache 275. 347. 348. 366
Stenographie 332
Stil 341
Stimmtypus 349
Technik 274
Textverhältnisse 333
Theaterverhältnisse 281
Teilnahme am Krönungszuge 342

Shakespeare, Will.
u. Tieck 287
Totenmaske 156
Übersetzungen 286. 301. 338
Wappenbewerbung 368
u. Wieland 301
Wortschatz, franz. Wörter 309
— *convoy* 348
— *false-fire* 348
— *mobled* 266
— *to run through brakes* 263
— *thirst* «desire» 269
Zeitkultur 354
Werke:
All's Well, Datierung 276
Andronicus, Einzelstelle 23
Antony, Bühnenwirksamkeit 340
Parallelen 359
Quelle 293
As You Like It, Datierung 276
Silhouetten 337
Cæsar, anderes Drama 280
Datierung 294
Figur des 267
nachgeahmt 287
Quelle 293
Stoff 132. 280
Vorläufer 267
Coriolanus, Auff. in Paris 226
Quelle 293
Cymbeline, Einzelstelle 25
Übersetz. 286
Errors, Auff. in Berlin 247
Einfluß von 360
Hamlet, Auff. in Berlin 121
— Carcassone 225
— Dresden 109
— Leipzig 196
— Mannheim 108
— München 106. 110. 112. 240. 242
— Orange 224
— Wien 1
Charakter 266. 298
Darstellung 303
Datierung 266
Einzelstelle 23
als Genie 339
indische Parallelen 195. 342
des Kainz 4. 303
Kritik am 263
Konkordanz 348
neue Inszenierung 106
Ophelia 298
Philosophie in 291
Psychologie des 264. 265. 266
Quartos 260
von Hans Sachs 341
Übers. 286
Weltanschauung 298
von Zeno 267

Shakespeare, Will.
Werke:
Henry IV., Abschüttelung Falstaffs 340
Charakter des Heinz 340
Silhouetten 337
Henry V., Einzelstelle 33
Henry VI., Ausg. 336
Entstehung 262
u. d. Nero-Drama 279
Quartos 262
John, Auffassung 262
Auff. in München 235
Ausg. 335
Lear, Dialekt im 366
nachgeahmt 287
Philosophie im 291
Verhältnis d. Quartos 268
Umarbeitung 268
Love's Labour, Einfluß Lylys 312
Lucrece, Einzelstelle 23
Visuelles in 271
Macbeth, Einzelstelle 268. 269
Grundidee 295
Sinnbildliches im 124
Measure, Auff. in München 239
Charakter d. Angelo 239
Einzelstelle 263
Übers. 286
Merchant, Auff. in Berlin 247
— Leipzig 198
Quarto 285
Übers. 286
Merry Wives, Ausgabe 333
Einfluß Lylys 313
Quartotext 333
Quelle 263
Foliotext 333
Illustr. 337
Silhouetten 337
span. Einfl. 263
Midsummer, Auff. in Paris 225
Ausg. 335
Einfl. Lylys 336
Einfl. Senecas 190
«Ercles» 190
Einzelstelle 66
Handwerkerspiel 336
Silhouetten 337
Übers. 286
Much Ado, Datierung 276
Othello, Auff. in Berlin 246
Einzelstelle 24
Pericles, Quarto 285
Szenenwechsel 29
Richard II., Auff. in Wien 13
Ausg. 335
Darst. v. Kainz 16
Richard III., Auff. in Leipzig 200
Ausg. 335
Einfl. Lylys 312

Shakespeare, Will.
Werke:
Richard III., Einfl. d. Mysterien 263
— Senecas 188
Quarto 332
Klage der drei Fürstinnen 263
Übersetz. 286
Romeo, Auff. in Wien 227
Deutsches Stück 92
Übers. 338
Sonnets, Biographisches 269
Einfl. des Cortegiano 271
Grundlagen 340
Platonisches 270
Quellen 191
Visuelles in den 271
Wahrheit in den 270
Taming, Einfl. Gascoignes 322
Einzelstelle 24
Parallele 357
Tempest, Auff. in Paris 225
Zur Quelle 128
Übers. 301
Timon, Älteres Stück 268
Auff. in München 243
Einfluß Plutarchs 268
u. Lucian 268
Verfasserschaft 296
Vorläufer 267
Troilus, ten shares 282
Twelfth Night, Datierung 276
u. Lælia 324
Stoff 324
Übers. 286
Winter's Tale, Auff. in Paris 225
Geographie in 269
in der Türkei 193
Shakespeare-Aufführungen, in Berlin 246
— Carcassonne 225
— Dresden 109
— Leipzig 196
— Mannheim 108. 287
— München 106. 110. 112. 235. 238. 287
— Orange 224
— Paris 225
— Philippeville 224
— Stratford VII
— Weimar 287
— Wien 1. 227
von Antoine 226
— A. v. Berger 233
— F. Bonn 246
— Fr. Haase 196
— E. Hagemann 108
— A. Halm 121
— E. Kilian 106. 112. 225. 238. 243
— C. Lewinger 109
— M. Reichardt 110. 242. 246. 288
— Savits 240

Shakespeare, Will.
Shakespeare-Aufführungen von C. de Sainte-Croix 225
— Beerbohm Tree VIII
Shakespeare-Darsteller, Arnold 247
Bassermann 247
Bernard 246
Bonn 246
Frl. Capazza 226
Max Devrient 232
Frl. Ducos 225
Eckert 247
Frl. Eibenschütz 247
Gertrud Eysoldt 248
Feldhammer 247
Garrick 234
A. Gerasch 229
Grétillat 226
Grossmann 247
Fr. Grunbach 226
Ernst Hartmann 228. 233
A. Heine 231
Else Heims 247
Fr. Jacobi 242
Joubé 226
J. Kainz XI. 1
Marg. Kupfer 247
Jos. Lewinsky 234
Olga Lewinsky 228
M. Lützenkirchen 242. 245
de Max 225
Moissi 242
Mounet-Sully 224
A. Neuss 246
E. Pittschau 228
Max Pohl 247
Helene Ritscher 246
Hedwig Roempler-Bleibtreu 232
Fr. Colonna Romano 226
Rocher 225
Ferdinande Schmittlein 232
Frl. Swoboda 242
H. Thinnig 228
Ulmer 242
Erica von Wagner 227. 230
P. Wegener 247
Frl. Weirauch 247
Else Wohlgemut 232
Clara Ziegler 203
Sharp, Morris Tunes 354
Shirley, Th., auf der Deutschen Bühne 201
Triumph of Peace 32
Maid's Revenge 201
Sidney, Astrophel & Stella 24
Sievers 275. 298
Silva, F. de 263
Simpson, P., Ausg. Two Italian Gentlemen 358
Skeat, W. W., Zu Measure 263
Skelton, Magnificence 356
Skemp, A. R., Ausg. Richards' Messallina 364
Smith, G. C. M., Ausg. Fucus 324
— Lælia 324
— Tom Tyler 357
Zu Spensers Amoretti 261
Snell, F. S., Vermächtnis an John Sh. 273
Sprachmelodisches 263. 275. 278. 349. 364
Spenser, E., Ausg. Faëry Queene 368
Ausg. Minor Poems 367
Comedies 260
und Lady Carey 261
Einwirkung auf d. Maske 318
u. Graf Essex 260
zu Faery Queene 260
Jugendgedichte 259. 260
Mother Hubberd 259
u. Milton 285
Muiopotmos 261
u. d. Pastoraldichtung 261
Schäferkalender 285
u. Sidney 260
Tears of the Muses 20
Urbild von Sir Calidore 280
Stadler, E., Wielands Sh. 301
Statistik der Sh.-Aufführungen 248
Steig, R., Schiller-Xenion 286
Stephenson, H.T., Elizabethan People 354
Stoll, E. E., Hamlet-Kritik 263
Stopes, Ch. C., Zu Alleyn 281
W. Hunnis 368
Sh.s Namensvetter 273
Storck, Ch. W., Ausg. Rowley 364
Stow 20
Stuart, D. C., Stage Decoration 350
Suckling, J., Ausg. 369
Sueton 365
Swaen, A. E., Zu Wealth und Health 256
Swinburne über Sh. 334
Synedrium 69

Tacitus 365
Temperance and Humility 357
Theatergeschichte IX. 281
Theaterschau 224
Theaterstatistik IX. 248
Theatertruppen 350
Theaterverhältnisse 18. 306. 341. 350. 351. 360
Thompson, A. H., Ausg. Suckling 369
Thompson, E. S., Moralität 356
Thomson, H., Illustrat. zu Merry Wives 337
Theobald, L. 278
Thibaldus 87
Tieck 287
Timon (anonym) 268. 296
Tolman, A. H., Questions on Sh. 292
Tom Tyler and his Wife 357
Townsend, Masken 318

Traherne, Th., Poems of Felicity 369
Türck, H., Geniale Mensch 339
Two Italian Gentlemen 358
Two Noble Kinsmen 36

Universitätsdrama, lat. 69
Universitätskomödie 360

Vautrollier, Th., Buchdrucker 272
Vindictae Ingenium 87
Vocht, H. de, Ausg. A. Knack 358
Zu d. Schwankbüchern 259

Wallace, C. W., Sh.s Einnahmen 272
Theaterverhältnisse 281
Waller, A. R., Ausg. Beaumont-Fletcher 363
War of Grammar 280
Warner's Pan his Syrinx 277
Warburton 286
Watt, H. A., Gorboduc 311
Watts-Dunton, Th., Sh.-Ausg. 334
Wealth and Health 256
Webster, Duchess of Malfi 38
White Devil 21
Wechsung, A., Statistik der Sh.-Aufführ. 248
Wetz-Nekrolog 215
Weilen, A. v., Rez. v. Benedict 298
— Lufft 298
— Rahmer 298
Whall, W. B., Sh.'s Sea Terms 348
Wieland 301
Wilde, G., Converted Robber 87
Eumorphus 84
Love's Hospitall 87
Williams, W. H., Zum Macbeth 269
Wilson, J. D., Ausg. Lodge's Civil War 359
Winds, A., Sh.-Inszenierungen 196
Rez. v. Falke 303
Wislicenus, P., Totenmaske 156
Witkowski, G., Rez. v. Stadler
Witter, John 281
Wolff, E., Bacons Quellen 325
Wolff, M. J., Ausg. v. Romeo 337
Buchhandel 284
Romeo u. Julietta 92
Zu den Sonetten 191
Wolff, S. L., Zum Euphues 262
Wood, F. A., Everyman 256
Words made Visible 280
Wright, E. H., Timon 296

Yarington, Rob., 279
York Plays 256
Young, W. T., Sh.-Anthologie 367

Zeitschriftenschau 256
Zeno, A., Hamlet-Stück 267
Ziegler, Cl., Nekrolog 203
Zouche, Fallacy 87

Original-Methode

Toussaint-Langenscheidt

Brieflicher Sprach- und Sprechunterricht für das Selbststudium

Der Schwerpunkt dieser Unterrichtsmethode zur Erlernung fremder Sprachen liegt in der Angabe der Aussprache. Diese wird nach dem in Hunderttausenden von Werken verbreiteten **Toussaint-Langenscheidtschen System** so dargestellt, daß jeder, der deutsche Druckschrift richtig lesen kann, auch fähig ist, die fremden Laute richtig zu treffen. Sprechen, Schreiben und Lesen der fremden Sprache wird stets gleichzeitig geübt. Tausende verdanken dem Studium dieser Briefe ihre Existenz oder bessere Stellung. Hunderten verhilft dieses Studium alljährlich zum Bestehen von Sprachlehrerprüfungen. Es gibt kein Sprachlehrwerk, das ähnliche Erfolge aufweisen kann.

Erschienen sind:

Deutsch für Deutsche von Prof. Dr. D. Sanders, revidiert und bearbeitet von Dr. Dumcke, 670 S. Gr.-8°.

Englisch für Deutsche von den Professoren Dr. C. van Dalen, H. Lloyd und G. Langenscheidt. Neubearbeitet von H. Baumann. 1084 S. Gr.-8°.

Französisch für Deutsche von den Professoren Charles Toussaint und G. Langenscheidt. Neubearbeitet von den Professoren A. Gornay und Dr. Karl Schmidt. 1280 S. Gr.-8°.

Italienisch für Deutsche von Dr. H. Sabersky u. Prof. Gustavo Sacerdote. 900 S. Gr.-8°.

Niederländisch für Deutsche von J. H. Vierhout und Lektor Ch. Altena. Ca. 950 S. Gr.-8°.

Rumänisch für Deutsche von Prof. Dr. Ghiţă Pop und Geh. Rat Prof. Dr. Weigand.

Russisch für Deutsche von A. Garbell, beendet von K. Blattner, unter Mitwirkung von Prof. Dr. Körner, L. v. Marnitz und Prof. P. Perwoff. 926 S. Gr.-8°.

Schwedisch für Deutsche von E. Jonas, Dr. Ebbe Tuneld und Prof. C. G. Morén. 742 S. Gr.-8°.

Spanisch für Deutsche von Dr. S. Gräfenberg und Don Antonio Paz y Mélia. 900 S. Gr.-8°.

Ungarisch für Deutsche von Prof. Dr. J. Balassa u. Professor Dr. L. Palóczy. Ca. 900 S. Gr.-8°.

Jede Sprache umfaßt zwei Kurse à 18 Briefe. Jeder Kursus einzeln 18 M.; beide Kurse auf einmal bezogen nur 27 M. — Brief 1 einer jeden Sprache zur Probe nebst ausführlichem Prospekt 1 M. Deutsch für Deutsche, ein Kursus von 20 Briefen (nur komplett) 20 M.

In Vorbereitung befinden sich: **Polnisch, Lateinisch, Griechisch.**

Ausführliche Prospekte mit Einführung in den Unterricht liefert gratis die

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30

Moderne Wörterbücher.

Sachs-Villatte. Enzyklopädisches Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache. A. Große Ausgabe. Teil I: Französisch-deutsch, nebst Supplement, 2023 Seiten, gebunden 42 M. Teil II: Deutsch-französisch, 2151 Seiten, gebunden 42 M. — B. Hand- und Schulausgabe. Teil I: Französisch-deutsch, 926 Seiten, gebunden 8 M. Teil II: Deutsch-französisch, 1182 Seiten, gebunden 8 M. — Beide Teile in einen Band gebunden 15 M.

Muret-Sanders. Enzyklopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache. A. Große Ausgabe. Teil I: Englisch-deutsch, 2492 Seiten, in 2 Bände gebunden (A—K und L—Z) à 21 M. Teil II: Deutsch-englisch, 2448 Seiten, in 2 Bände gebunden (A—J und K—Z) à 21 M. — B. Hand- und Schulausgabe. Teil I: Englisch-deutsch, 1099 Seiten, gebunden 8 M. Teil II: Deutsch-englisch, 1223 Seiten gebunden 8 M. — Beide Teile in einen Band gebunden 15 M.

Menge. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie. 830 Seiten. Gr.-Lex.-Format. Elegant gebunden 8 M.

Menge-Güthling. Schulwörterbuch. Gr.-Lex.-Format. Mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie. Teil I: Griechisch-deutsch, 648 Seiten. Teil II: Deutsch-griechisch, 642 Seiten. Jeder Band elegant gebunden 8 M. Beide Teile in einen Band gebunden 15 M.

Grieb-Schröer. Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache. 11. Auflage. Band I: Englisch-deutsch, 1392 Seiten. Band II: Deutsch-englisch, 1216 Seiten. Mit besonderer Berücksichtigung der Aussprache und Etymologie. Gr.-Lex.-Format, in zwei Halbfranzbände gebunden 17 M.

Popowicz. Ruthenisch-deutsches Wörterbuch, 319 Seiten, gebunden 6 M.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Bester Ersatz für ein größeres Wörterbuch!

Durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Langenscheidts Taschenwörterbücher

für Reise, Lektüre, Konversation und den Schulgebrauch.

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der Methode Toussaint-Langenscheidt.

Dänisch-Norwegisch von F. A. Mohr. Teil I (Dänisch-Norwegisch-deutsch), 662 S. Teil II (Deutsch-dänisch), 522 S.

Deutsch von Prof. Dr. Körting. Etymologisches Lehn- und Fremdwörterbuch, 292 S.

Englisch von Prof. Dr. E. Muret. Teil I (Englisch-deutsch), 512 S. Teil II (Deutsch-englisch), 532 S.

Französisch von Prof. Dr. Césaire Villatte. Teil I (Französisch-deutsch), 476 S. Teil II (Deutsch-französisch) 524 S.

Griechisch (Altgriechisch), Teil I (Altgriechisch-deutsch) von Prof. Dr. H. Menge, 548 S. Teil II (Deutsch-altgriechisch) von Prof. Dr. O. Güthling, 556 S.

Neugriechisch, Teil I (Neugriechisch-deutsch) von Prof. Mitsotakis, 1012 S.* Teil II (Deutsch-neugriechisch) von Dr. Karl Dieterich, 834 S.*

Hebräisch von Prof. Dr. K. Feyerabend (Hebräisch-deutsch), 316 S.

Italienisch von Prof. G. Sacerdote. Teil I (Italienisch-deutsch), 506 S. Teil II (Deutsch-italienisch), 532 S.

Japanisch von R. Fujisawa. Teil I (Japanisch-deutsch), 400 S. Teil II (in Vorbereitung).

Katalanisch von Prof. Dr. E. Vogel. Teil I (Katalanisch-deutsch), 600 S. Teil II (in Vorbereitung).

Lateinisch von Prof. Dr. H. Menge. Teil I (Lateinisch-deutsch), 398 S. Teil II (Deutsch-lateinisch), 552 S.

Portugiesisch von Louise Ey. Teil I (Portugiesisch-deutsch), 668 S. Teil II (Deutsch-portugiesisch) 472 S.

Rumänisch von Prof. Ghiţa Pop. Teil I (Rumänisch-deutsch), 504 S. Teil II (in Vorbereitung).

Russisch von K. Blattner. Teil I (Russisch-deutsch), 1020 S.* Teil II (Deutsch-russisch), 1146 S.*

Schwedisch von Prof. C. G. Morén. Teil I (Schwedisch-deutsch) 646 S. Teil II (Deutsch-schwedisch), 483 S.

Spanisch von Don Antonio Paz y Mélia. Teil I (Spanisch-deutsch), 542 S. Teil II (Deutsch-spanisch), 492 S.

In Vorbereitung befinden sich: **Niederländisch, Polnisch, Ungarisch, Bulgarisch.**

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der Methode Toussaint-Langenscheidt enthalten diese Taschenwörterbücher in den beiden sprachlichen Teilen — trotz des kleinen Formates — auf je ca. 1000 Seiten einen Schatz von etwa **50 000 Stichwörtern und Wortverbindungen**; sie geben als ein überall mitzuführendes Taschenbuch stets sichere Auskunft und ersetzen auch Philologen und Schülern ein größeres Wörterbuch.

Preis in elegantem Leinenband mit mehrfarbiger Prägung:

Jeder Teil einzeln 2 M. (ausgenommen Neugriechisch* und Russisch* à 3.50 M.) Teil I und II der übrigen Sprachen in einen Band gebunden 3.50 M.

Prospekte mit Probeseiten bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Thesaurus
der hebräischen Sprache

von

E. Ben Jehouda.

Ein vollständiges Wörterbuch der hebräischen Sprache, in solchem Umfang das erste Werk auf diesem Gebiet überhaupt und ein hervorragendes Hilfsmittel nach dem übereinstimmenden Urteil bedeutender Fachgelehrter

Wer Gelegenheit hatte, sich mit der Geschichte der Hebräer, der hebräischen Sprache und Literatur zu beschäftigen, hat es bitter empfinden müssen, daß ein umfassendes Wörterbuch des Hebräischen, ein lückenloses Verzeichnis aller Sprachschätze aus allen Gebieten der Literatur (also aus Religion, Gesetzeswissenschaft, Geschichte, Poesie usw.) bisher gänzlich fehlte.

Wohl hat die hebräische Sprache schon berufene Bearbeiter gefunden, wohl hat ein tüchtiger Zug in den Bestrebungen der Neuzeit die Forscher bereits über das Gebiet des engen alttestamentlichen Sprachkreises hinausgeführt, aber ein umfassendes Werk, das die hebräische Sprache von den Wurzeln aus bis in ihre letzten, feinsten Verästelungen verfolgt und ausführlich behandelt, besaßen wir noch nicht. Erst jetzt ist es uns in dem „Thesaurus" des Ben Jehouda geworden.

Umfang des Werkes. Das vollständige Werk wird 12 Bände von durchschnittlich 600 S. umfassen. Es erscheint in 150 Lieferungen von je 48—52 S. Umfang.

Erscheinungsweise. Band I und II (der erste Doppelband) bereits erschienen. Weitere Lieferungen erscheinen in ein- bis zweimonatigen Zwischenräumen, so daß das ganze Werk voraussichtlich im Jahre 1916 fertiggestellt sein wird.

Bezugsbedingungen. Jede Lieferung kostet 1.70 M. Der Preis für jeden Band geheftet ist 20 M., geb. 23 M. Doppelbände (Umf. 1200 S.), in Halbfr. geb., kosten 45 M.

Spezialprospekte und Probelieferung durch die

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg — **Bahnstr. 29/30.**

Thesaurus der hebräischen Sprache

von

E. Ben Jehouda.

Ben Jehoudas „Thesaurus" erstreckt sich auf die sämtlichen Gebiete der hebräischen Literatur und verzeichnet in größter Vollständigkeit die neuen Wortbildungen und Wortbedeutungen, die durch die Anwendung des Hebräischen auf neue Zweige der Wissenschaft und der Literatur hervorgerufen wurden. Die Terminologie der Philosophie und der exakten Wissenschaften, die Sprachblüten der alten und neuen Poesie, die Neubildungen des in unseren Tagen zu den Rechten einer lebenden Sprache hinausstrebenden modernen Hebraismus, kurz alles ist berücksichtigt, was die innerhalb der jüdischen Gemeinschaft als Literaturidiom immer lebend gebliebene hebräische Sprache in Wortformen und Wortbedeutungen während ihres vom Altertum bis in die neueste Zeit hineinreichenden Daseins unter den mannigfaltigsten Einflüssen aus sich hervorgebracht hat.

Jedem Titelkopfe ist die genaue Bedeutung beigefügt und überall, wo es angebracht war, die Übersetzung ins Deutsche, Englische und Französische angegeben. Aus welchen Zusammensetzungen die Wortgebilde entstehen, ist ebenso eingehend berücksichtigt wie die Anwendung der verschiedenen Ausdrücke und die geschichtliche Entwickelung der Bedeutung an den Klassikern und an den neueren Schriftstellern nachgewiesen ist. Ferner sind die in ihrem Sinne verwandten Worte ausführlich behandelt. Die hauptsächlichsten Ausdrucksweisen und eine große Anzahl Redensarten, soweit sie sich nicht wörtlich wiedergeben lassen, haben ebenfalls Aufnahme gefunden. Endlich ist in Anmerkungen die Etymologie umfassend berücksichtigt worden, auch sind Vergleiche gezogen zwischen der Ausdrucksweise der hebräischen Sprache nach den Forschungen der modernen Philologie und derjenigen der andern semitischen Sprachen, besonders der arabischen. Ebenso finden sich in Anmerkungen kurzgefaßte Erörterungen über grammatische Formen und Eigentümlichkeiten und die Exegese der Wörter in ihrer chronologischen Reihenfolge.

Was also für ein derartiges Wörterbuch irgendwie in Betracht kommt, hat der Verfasser in seinem Thesaurus behandelt, und zwar mit einer Genauigkeit und Ausführlichkeit, daß man getrost sagen kann, in dem Ben Jehoudaschen Werke ist uns **das** Wörterbuch der hebräischen Sprache gegeben, und was die französische Akademie für ihre Sprache und Grimms Gesellschaft für die deutsche Sprache leisteten, hat Ben Jehouda allein für die heilige Sprache seines Volkes unternommen.

Eine Reihe hervorragender Gelehrter, die Gelegenheit hatten, einen tieferen Einblick in die Vorarbeiten des Werkes zu tun, äußerten sich im Sinne vorstehender Besprechung. So die Herren: Professor Dr. Berliner, Budapest; Professor W. Bacher, Budapest; Professor Dalmann, Jerusalem; Professor Dr. Kraus, Budapest; Professor Dr. Blau, Budapest; Israel Lévi, Paris; Professor Dr. Goldziher, Budapest; Direktor Francis Brown, Jerusalem; Professor Dr. Lyon, Harvard University, Cambridge; Dr. Harkavi, St. Petersburg; Dr. J. Posnanski, Warschau; Professor Dr. Barth, Berlin; Dr. Robert Gaster, London, u. a. m.

Langenscheidts Sachwörterbücher

Jeder Band geb. 3 M.

1. Land und Leute in Amerika.
Von Geheimrat C. Naubert und H. Kuerschner. 1905 vermehrt durch einen Anhang: Englisch-deutsches Ergänzungswörterbuch von Felix Baumann. 14. Tausend. 598 S.

2. Land und Leute in England.
Von Geheimrat C. Naubert.
(1906 völlig neubearb. von Dr. E. Oswald.) 22.—26. Tausend. 637 S.

3. Land und Leute in Frankreich.
Von Prof. Dr. C. Villatte.
(1905 völlig neubearbeitet von Professor Dr. R. Scherffig.)
20.—24. Tausend. 552 S.

4. Land und Leute in Italien.
Von Amalia Sacerdote, geb. Leipziger-Consolo. 518 S.

5. Land und Leute in Spanien.
Unter Mitwirkung von E. Grunow und Dr. Diego Lastras, bearbeitet von F. Fronner. 496 S.

6. Land und Leute in Rußland.
Von Dr. jur. Schlesinger. 557 S.

Wer ein fremdes Land besucht, will nicht nur verstehen, was er hört, und sagen können, was er denkt, sondern er will auch Land und Leute insoweit kennen, als dies notwendig ist, um von seinem Aufenthalt dort den richtigen Nutzen zu ziehen, Verstöße gegen Sitte und Gepflogenheiten zu vermeiden, und um in sprachlicher Beziehung jene Eigenarten des Landes berücksichtigen zu können, deren Kenntnis zum Verständnis und zur richtigen Anwendung sehr vieler Ausdrücke etc. unbedingt notwendig ist.

Diesem Erfordernis dienen die obigen, in Taschenformat und lexikalischer Form erschienenen Werkchen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Langenscheidts Sprachführer.

Neu! Mit Anwendung des Grammophons für den Sprach-Selbstunterricht Neu!

Der kleine Toussaint-Langenscheidt.

Mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der **Methode Toussaint-Langenscheidt.**

Zur schnellsten Aneignung der Umgangssprache durch **Selbstunterricht.**

Reisesprachführer, Konversationsbuch, Grammatik und Wörterbuch, Reisegespräche auch zur Anwendung für Sprechmaschinen.

ENGLISCH
Bearbeitet von
Dr. Heinrich Baumann
Master of Arts of London University.

ITALIENISCH
Bearbeitet von
Amalia Sacerdote.

FRANZÖSISCH
Bearbeitet von
Professor A. Gornay.

JAPANISCH
Bearbeitet von
R. Fujisawa.

Umfang jedes Bandes ca. 550 Seiten Taschenformat mit einer Karte und einer Münztafel, Preis gebunden 3 M.

Grammophon-Apparate mit Sprachplatten, die 25 in dem Buch enthaltene Reisegespräche reproduzieren, liefern wir in jeder Preislage. Ausführliche Prospekte mit genauer Angabe der Preise stehen gern gratis zur Verfügung.

Die hier dargebotenen Werkchen können auch ohne das Grammophon mit Nutzen gebraucht werden. Sie sollen zunächst als erste Grundlage zur Erwerbung fremder Sprachkenntnisse dienen. Sie enthalten deshalb eine kurzgedrängte, aber vollständige Grammatik, eine Sammlung von Gesprächen, die teils als Muster dienen, teils das heutige Leben des Auslandes nach allen möglichen Richtungen hin beleuchten sollen; ferner ein deutsch-fremdsprachliches und ein kürzeres fremdsprachlich-deutsches Wörterbuch. Das Ganze ist so zusammengestellt und ineinandergefügt, daß es nicht nur dem Anfänger als Sprachführer dienen, sondern auch dem, der das Ausland aus eigener Anschauung kennen zu lernen wünscht, als nützlicher Wegweiser und Reisebegleiter auf Schritt und Tritt Hilfe gewähren kann. Die Aussprache der Wörter ist mit ganz besonderer Sorgfalt nach dem Toussaint-Langenscheidtschen System behandelt worden.

Prospekte bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30.

Grammatiken u. a.

Lehrbuch der französischen Sprache für Schulen.
Von Toussaint und Langenscheidt. 8°. 3 Abteilungen. Kursus I: geb. 1,80 M. — Kursus II: geb. 2,30 M. — Kursus III: geb. 3,40 M.

Lehrbuch der englischen Sprache für Schulen.
Von Prof. Dr. A. Hoppe. 320 S. 8°. Geb. 2,90 M.

Lehrbuch der deutschen Sprache für Schulen.
Von Prof. Dr. Daniel Sanders. In 3 Stufen. Kartoniert. 1. Stufe 40 Pf., 2. Stufe 80 Pf., 3. Stufe 50 Pf.

Lehrbuch der italienischen Sprache.
Von Gustavo Sacerdote. Kursus I: geb. 2,50 M. — Kursus II: geb. 3 M.

Lesebuch der italienischen Sprache.
Von Gustavo Sacerdote. I. Teil: geb. 2,50 M. — II. Teil: geb. 3 M.

Geschichte der deutschen Sprache und Literatur.
Von Prof. Dr. D. Sanders und Dr. Julius Dumcke. Gr.-8°. 176 S. Geb. 2,50 M.

Für Freunde der Londoner und Pariser Volkssprache:

Parisismen. Sammlung eigenartiger Pariser Ausdrucksweisen mit deutscher Übersetzung. Von Prof. Dr. C. Villatte. 8°. 322 S. 5 M., geb. 5,60 M.

Londinismen. Ein Wörterbuch der Londoner bzw. der englischen Volkssprache. Von Dr. H. Baumann. Zweite stark vermehrte Auflage. 8°. 430 S. 5 M., geb. 5.60 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30

Langenscheidts Briefsteller

In jeder Stellung, in jedem Berufe kommt es wohl einmal vor, daß man gezwungen ist, einen Brief in einer fremden Sprache zu schreiben. Das sind Fälle, wo selbst Leute mit guten Sprachkenntnissen in Verlegenheit kommen, weil ihnen dieser und jener Ausdruck fehlt. Bei solchen Gelegenheiten sind gute Briefsteller wie die Langenscheidtschen unentbehrlich. Sie setzen jeden, sei er nun Anfänger oder schon bewandert in der betreffenden Sprache, instand, einen korrekten Brief zu schreiben. Eine überaus nützliche Beigabe sind die Formularvordrucke für Privat- und Geschäftsbedarf.

* * *

Deutscher Briefsteller. Muster von Briefen jeder Art. Von Dr. J. Dumcke. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-französischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenüberstehenden französischen Übersetzung. Von Ed. Froment und L. Müller. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-englischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenübergedruckten englischen Übersetzung. Von J. S. S. Rothwell. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-italienischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit gegenüberstehender italienischer Übersetzung. Von E. Bonifaccio. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-spanischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit gegenüberstehender spanischer Übersetzung. Von M. Ramshorn. In Leinen geb. 3 M.

Deutsch-russischer Briefsteller. Muster zu Briefen jeder Art mit der gegenübergedruckten russischen Übersetzung. Von Paul Fuchs. In Leinen geb. 3 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Langenscheidts Konversationsbücher

Handbuch der französischen und deutschen Umgangssprache von Ed. Coursier. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der englischen und deutschen Umgangssprache von Robert Flaxman. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der italienischen und deutschen Umgangssprache von A. Fiori. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der russischen Umgangssprache nebst einer kurzgefaßten Grammatik und Lautlehre von E. v. Oparowsky. In Leinen geb. 3 M.

Handbuch der spanischen Umgangssprache. Von M. Ramshorn und Manuel del Pino. In Leinen geb. 3 M.

Manuel de la conversation française et russe. Vademecum aux voyageurs par Paul Fuchs. In Leinen geb. 3 M.

Causeries parisiennes. Gespräche über französische Zustände zur Übung in der französischen Umgangssprache und als Vorbereitung zu Reisen nach Frankreich. Von Dr. A. Peschier. In Leinen geb. 1.25 M.

Phraseologie der französischen Sprache. Nebst Vocabulaire systématique von Prof. Dr. Bernh. Schmitz. Geb. 3 M.

Phraseologie der englischen Sprache. Nebst Systematical Vocabulary von Dr. H. Löwe (Seitenstück zu obigem). Geb. 3 M.

Phraseologie der italienischen Sprache. Nebst Vocabulario sistematico von Gustavo Sacerdote (Seitenstück zu obigem). Geb. 3 M.

English Vocabulary. By Charles van Dalen, Dr. — Thorougly revised, 360 S. Taschenformat. Geb. 1.50 M.

Petit Vocabulaire français. Par G. van Muyden, docteur ès lettres. En deux parties. 1re partie: 170 S. Taschenformat. Geb. 1 M. — 2e partie: 170 S. Taschenformat. Geb. 1 M.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Eins der größten Sammelwerke
Mehr als 40 000 Seiten umfassend

Langenscheidtsche Bibliothek

sämtlicher griechischen und römischen Klassiker

in neueren deutschen Musterübersetzungen

Von den Professoren Dr. Dr.
Bähr, Bender, Donner, Gerlach, Kühner Minckwitz, Prantl, Sommerbrodt
und 40 anderen Meistern deutscher Übersetzungskunst

Bandausgabe

in 110 schönen und festen Halbfranzbänden à 4 M., bei vollständiger Abnahme auf einmal statt 440 M. nur 285 M.

Lieferungsausgabe in 1166 Lieferungen à 35 Pfennig

Erschienen sind folgende 65 Klassiker:

Äschylos	Heliodor	Martialis	Sophokles
Äsop	Herodian	Ovid	Statius
Anakreon	Herodot	Pausanias	Strabo
Anthologie, griech.	Hesiod	Persius	Sueton
Aristophanes	Homer	Phädrus	Tacitus
Aristoteles	Horaz	Pindar	Terentius
Arrian	Isokrates	Plato	Theognis
Caesar	Justinus	Plautus	Theokrit
Catull	Juvenalis	Plinius	Theophrast
Cicero	Livius	Plutarch	Thukydides
Corn. Nepos	Lucanus	Polybios	Tibullus
Curtius Rufus	Lucian	Propertius	Vellejus Paterculus
Demosthenes	Lucretius	Quintilianus	Victor, Aurel
Diodor	Lykurgos	Quintus	Virgilius
Epiktet	Lysias	Sallustius Crispus	Vitruvius
Euripides (Eutrop.)	Mark Aurel	Seneca	Xenophon

Ausführliche Kataloge mit Angabe des Inhalts jedes einzelnen Heftes gratis.

Abriß der Geschichte der antiken Literatur. Von Dr. Erwin Rex. 8°. 136 S. Geh. 40 Pf., geb. 65 Pf.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung

(Prof. G. Langenscheidt)

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30

Wichtige Nachschlagewerke

für die

deutsche Rechtschreibung und Grammatik

Jansen, Dr. Hubert

Rechtschreibung der naturwissenschaftlichen und technischen Fremdwörter. Herausgegeben vom Verein Deutscher Ingenieure. 156 S., geh. 1.25 M., geb. 1.75 M.

Das vorliegende Werk ist das Ergebnis einer Rechtschreibungskonferenz und regelt die Schreibung der wissenschaftlichen und technischen Fachausdrücke. Es wird einen wichtigen Faktor in dem Streben nach Einheitlichkeit der Rechtschreibung bilden.

Vogel, Dr. August

Ausführliches grammatisch-orthographisches Nachschlagebuch der deutschen Sprache mit Einschluß der gebräuchlicheren Fremdwörter, Angabe der schwierigeren Silbentrennungen und der Interpunktionsregeln. Zum täglichen Gebrauch für jedermann. Nach der neuesten Orthographie von 1902 bearbeitet. Mit einem Verzeichnis geschichtlicher und geographischer Eigennamen. 71. bis 85. Tausend. 8°, ca. 570 S., in eleg. Ganzleinenband geb. 2.80 M.

Sanders, Professor Dr. Daniel

Wörterbuch der Hauptschwierigkeiten in der deutschen Sprache. Neubearbeitet von Dr. Julius Dumcke. 31. Auflage. 8°. 462 Seiten, geh. 4 M., geb. 5 M.

Ausführliche Prospekte mit Probeseiten bitten wir umsonst und portofrei zu verlangen.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen!

SYSTEM OLIVER

Unterrichtsbriefe zur Erlernung fremder Sprachen unter Benutzung humoristischer Texte.

Das Grundprinzip dieser Methode besteht darin, den Humor zum Lehrmeister zu machen. Olivers Sprachbriefe bringen als Übungsstoff in der fremden Sprache humoristische Erzählungen, Anekdoten, Witze, Scherze in abwechslungsreicher Mannigfaltigkeit mit gleichzeitiger Aussprachebezeichnung und deutscher Übersetzung.

Das System Oliver legt den größten Wert darauf, dem Lernenden das Studium soviel wie möglich zu erleichtern und ihn gleichzeitig an das Sprechen, Verstehen, Lesen und Schreiben der fremden Sprache zu gewöhnen.

Wer diese Sprachbriefe durcharbeitet, hat einen Sprachschatz, der ihn zu leichterer Lektüre und allgemeiner Unterhaltung und Korrespondenz vollkommen befähigt. Schon nach Durchnahme der ersten Briefe erkennt der Lernende, welchen Wert dieses System für ihn hat.

Olivers Sprachbriefe sind auf die englische und französische Sprache angewendet worden.

Englisch. 36 Lektionen in 20 Briefen von 20 bis 32 Seiten. Gr.-8°. Komplett in Leinwandmappe 20 M. Brief 1 und 2 zur Probe einzeln à 1 M.

Französisch. 36 Lektionen in 20 Briefen von 20 bis 32 Seiten, nebst zwei Beilagen (Briefstil und Literaturgeschichte) und einem ausführlichen Sachregister. Gr.-8°. Komplett in Leinwandmappe 20 M. Brief 1 und 2 zur Probe einzeln à 1 M.

Verlangen Sie Probebriefe!

MENTOR-VERLAG G. m. b. H.

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen!

MENTOR-REPETITORIEN

Bibliothek Schülerversetzung

Preis jedes 60—180 Seiten starken Bandes 1 M.

Die Mentor-Repetitorien umfassen sämtliche auf deutschen Schulen gelehrten Fächer.

In vierzig einzeln käuflichen Bänden bieten sie den Unterrichtsstoff knapp und gründlich in klarer und übersichtlicher Fassung.

Schülern

wird durch Winke, Ratschläge und praktisch erläuterte Beispiele, die jedem Bande beigegeben sind, gezeigt, wie man Schwierigkeiten im Unterricht überwinden, gute Leistungen erzielen und mit seinen Kenntnissen für alle Zukunft auf der Höhe bleiben kann. Die Versetzung in die nächsthöhere Klasse und das Bestehen aller Schulprüfungen werden hierdurch gesichert.

Für Abiturienten, die sich bei Ablegung ihres Examens über das ganze in der Schule erworbene Wissen ausweisen sollen, bieten die Mentor-Repetitorien eine vortreffliche Handhabe, sich schnell und gründlich den einschlägigen Stoff in das Gedächtnis zurückzurufen.

Eltern

und Personen, die Schularbeiten zu überwachen haben, sind die Mentor-Repetitorien ein geradezu unentbehrliches Hilfsmittel. Die sachgemäße Anordnung des Lehrstoffes ermöglicht es, mit Hilfe dieser Büchlein dem Unterricht der Schüler zu folgen, ihnen in fraglichen Fällen das Richtige zu zeigen und in anregender und fördernder Weise behilflich zu sein.

Lehrern

der einschlägigen Fächer bieten die Büchlein praktische und willkommene Hilfsmittel der summarischen Präparation für die betreffende Unterrichtsstunde.

So sind die Mentor-Repetitorien für Schüler, Eltern und Lehrer überaus schätzbare und bisher unübertroffene Hilfsmittel, die reichen Segen stiften und deren Verbreitung deshalb ständig wächst.

MENTOR-VERLAG G. m. b. H.

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30

Durch jede Buchhandlung zu beziehen!

MENTOR-REPETITORIEN

Bibliothek Schülerversetzung

1. Rechnen I. (Kl. VI—Ia).
2. Französisch I. (Kl. VI—IIIa).
3. Französisch II. (Kl. IIb—Ia).
4. Geographie (Kl. VI—Ia).
5. Englisch I. (Kl. IIIb—IIb).
6. Englisch II. (Kl. IIa—Ia).
7. Planimetrie mit 165 Fig. im Text (Kl. IV—Ia).
8. Planimetrische Konstruktionsaufgaben I. mit 88 Fig. im Text (Kl. IV—IIb).
9. Planimetrische Konstruktionsaufgaben II. mit 58 Fig. im Text (Kl. IIb—Ia).
10. Arithmetik und Algebra I. (Kl. IV—IIa).
11. Lateinisch I. (Kl. VI—IIIa).
12. Lateinisch II. (Kl. IIIb—Ia).
13. Griechisch I. (Kl. VI—IIIa).
14. Griechisch II. (Kl. IIIb—Ia).
15. Geschichtsdaten (Kl. VI—Ia).
16. Trigonometrie I. mit 22 Fig. im Text (Kl. IIb u. IIa).
17. Trigonometrie II. mit 36 Fig. im Text (Kl. Ib u. Ia).
18. Stereometrie I. mit 70 Fig. im Text (Kl. IIb—Ia).
19. Stereometrie II. mit 48 Fig. im Text (Kl. Ib u. Ia).
20. Deutsche Literaturgeschichte (Kl. IV—Ia).
21. Griechische und römische Geschichte (Kl. IV—Ia).
22. Geschichte des Mittelalters (Kl. IV—Ia).
23. Geschichte der Neuzeit (Kl. IV—Ia).
24. Rechnen II. Die bürgerlichen Rechnungsarten (Kl. VI—Ia).
25. Arithmetik und Algebra II. (Kl. IIb—Ia).
26. Deutscher Aufsatz I. (M.-Kl.).
27. Deutscher Aufsatz II. (O.-Kl.)
28. Organische Chemie (Kl. IIb—Ia).
29. Anorganische Chemie (Kl. IIIb bis Ia).
30. Botanik (Kl. VI—IIb).
31. Mineralogie (Kl. IV—Ia).
32. Zoologie (Kl. VI—IIb).
33. Physik (Kl. IV—Ia).
34. Deutsche Rechtschreibung (Kl. VI—Ia).
35. Deutsche Grammatik (Kl. VI—Ia).
36. Diophantische Gleichungen (Kl. IIa—Ia).
37. Planimetrische Verwandlungsaufgaben (Kl. IV—Ia).
38. Planimetrische Teilungsaufgaben (Kl. IIa—Ia).
39. Gleichungen 3. und 4. Grades (O.-Kl.).
40. Altoriental. Geschichte (O.-Kl.)

Preis jedes Bandes 1 Mark.

40 Bände auf einmal bezogen statt 40 Mark 30 Mark.

Ausführliche Verzeichnisse kostenfrei!

MENTOR-VERLAG G. m. b. H.

Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30

Durch jede Buchhandlung zu beziehen!

MENTOR-SPRACHKURSE

(Haberlands Unterrichtsbriefe)

Lateinisch von Oberlehrer Dr. Roese (48 Briefe und 2 Beilagen in Mappe). Kursus I, Pensum der Sexta bis Quarta (Brief 1—17 und Beilage I in Mappe). Kursus II, Pensum der Tertia bis Untersekunda (Brief 18—32 in Mappe). Kursus III, Pensum der Obersekunda bis Prima (Brief 33—48 und Beilage II in Mappe). Jeder Kursus 12 M. Alle drei Kurse auf einmal bezogen statt 36 M. nur 27 M.

Altgriechisch von Prof. Dr. E. Koch (48 Briefe in Mappe). Kursus I, Pensum der Untertertia (14 Briefe in Mappe). Kursus II, Pensum der Obertertia und Sekunda (22 Briefe in Mappe). Kursus III, Pensum der Obersekunda und Prima (12 Briefe in Mappe). Jeder Kursus 12 M. Alle drei Kurse auf einmal bezogen statt 36 M. nur 27 M.

Dänisch von Herm. Pedersen. Ein Kursus von 20 Briefen 18 M.

Neugriechisch von Dr. W. Barth. Ein Kursus von 26 Briefen 18 M.

Portugiesisch von J. Bastos. Ein Kursus von 20 Briefen 18 M.

„Man wird zugeben müssen, daß Roeses Methode, den Schüler fortschreitend in die Kenntnis des Lateinischen einzuführen, durchaus klar und durchsichtig ist. Besondere Beachtung verdienen die Winke, die Roese dem Schüler für die Übersetzung gibt." Prof. Dr. Br., Gr.

„Die Altgriechischen Unterrichtsbriefe von Prof. Dr. Koch bewähren sich bei meinem Neffen auf das beste. Ich habe ein gutes Resultat erwartet, kann es aber nun ohne Bedenken als ein sehr gutes, ein vortreffliches bezeichnen." J. M. H., k. k. Reg.-Rat, W.

„Vor einigen Jahren bezog ich Ihre dänischen Unterrichtsbriefe von Ihnen, die ich mit Lust und Freude studierte. Ich habe dadurch erreicht, schon seit längerer Zeit als Korrespondent in dieser Sprache fungieren zu können. Ich möchte nun Holländisch nach derselben Methode lernen." Fr. J., A.

„Die neugriechischen Unterrichtsbriefe sind eine tüchtige, gewissenhafte Leistung und verraten pädagogisches Geschick. In dieser Hinsicht unterscheidet sich diese Arbeit vorteilhaft von ähnlichen Versuchen, wie sie in den letzten Jahrzehnten nicht gerade selten gemacht worden sind. Auch Lehrer des Altgriechischen werden diese Briefe gewiß mit Vergnügen und nicht ohne Nutzen durchlesen."
Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 54. Jahrg., 8. und 9. Heft.

„Ihre portugiesischen Unterrichtsbriefe haben mir ebenso gut gefallen, als die früher von Ihnen bezogenen Unterrichtsbriefe der spanischen Sprache. — Die Behandlung des Stoffes ist so klar und einfach, daß alle Schwierigkeiten sich leicht bewältigen lassen, während der in beiden Sprachen völlig gleichmäßige Lehrgang das Studium sehr erleichtert. Besonders aber schätze ich bei Ihren Briefen, daß der überraschend reichhaltige Inhalt in jeder Hinsicht sicher in den Geist der fremden Sprache einführt und deren völlige Beherrschung ermöglicht, ohne sonstige Hilfsbücher benützen zu müssen, so daß die Beschäftigung mit Ihren Unterrichtsbriefen immer angenehm und interessant bleibt." Baron Ch. v. F., Str.

Brief 1 jeder Sprache zur Probe 50 Pf.

Lassen Sie sich einen Probebrief kommen!

MENTOR-VERLAG G. m. b. H.
Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30

3 0081 010 700 593